ICONOS

Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura

MUTACIÓN DE UN LIBRO DE ARTISTA
HACIA UN ESPACIO DIGITAL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL DIPLOMA DE ESPECIALIDAD EN
DISEÑO Y GESTIÓN DE SITIOS WEB

PRESENTA:

IRANYELA ANAI LÓPEZ VALDEZ

ASESOR: DR. JOSÉ RAFAEL MAULEÓN RODRÍGUEZ

MÉXICO, D. F. ENERO, 2015

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 20081106
DE FECHA 30 DE JUNIO DE 2008. CLAVE 2007

INTRODUCCIÓN 07

1 **MATERIALES ESCRIPTÓREOS** 15

1.1 MATERIALES PRIMITIVOS 17

1.2 LA PIEDRA 19

1.3 EL PAPIRO 20

1.4 EL PERGAMINO 22

1.5 EL PAPEL 23

2 **EL LIBRO ANTIGUO Y MEDIEVAL** 25

2.1 LAS TABLILLAS

2.1.1 TABLILLAS DE ARCILLA

2.1.2 TABLILLAS DE MADERA 26

2.2 EL ROLLO O VOLUMEN 27

2.3 EL CÓDICE 28

2.3.1 CARACTERÍSTICAS DEL CÓDICE 29

2.3.2 CONSECUENCIA DE SU INVENCIÓN 30

2.4 CÓDICE EN MESOAMÉRICA 31

2,4.1 PERIODO COMPRENDIDO 33

2.4.2 AMOXTLALPAN: EN TIERRA DE LIBROS 35

2.4.3 LEER Y CONTEMPLAR UN LIBRO MESOAMERICANO 37

2.4.4 EJEMPLOS DE CÓDICES MESOAMERICANOS 45

3 **EL LIBRO EN EL SIGLO XV** 49

3.1 EL LIBRO IMPRESO

3.1.2 LA XILOGRAFÍA

3.1.3 EL LIBRO XILOGRÁFICO 50

3.2 EL LIBRO TIPOGRÁFICO 52
3.2.2 INVENCIÓN DE LA IMPRENTA
3.2.3 INVENCIÓN DE LA IMPRENTA EUROPEA 53

4 **EL LIBRO DE ARTISTA** 59
4.1 EL ESPACIO DEL LIBRO
4.2 APROXIMACIONES AL LIBRO DE ARTISTA 63
4.3 FORMA Y CONTENIDO 66
4.4 INTERACTIVIDAD 72
4.5 LA LINEALIDAD EN EL LIBRO DE ARTISTA 76
4.6 MULTIDISCIPLINARIEDAD EN EL LIBRO DE ARTISTA 80
4.7 TEXTO E HIPERTEXTO Y LITERATURA 83

5 **LIBRO ELECTRÓNICO** 93
5.1 METÁFORAS DE LECTURA
5.2 LA LECTURA
5.3 TEMPORALIDAD 95
5.4 NAVEGACIÓN 96
5.5 TENTATIVA DE DEFINICIÓN 98
5.6 RECONCEPTUALIZACIÓN DEL LIBRO EN EL MUNDO DIGITAL 101
5.7 EL INFINITO HIPERTEXTUAL 104

6 **DISEÑO INTERACTIVO** 115
6.1 CONCEPTO
6.2 USABILIDAD 116
6.3 TIPOS DE SISTEMAS HIPERTEXTUALES 120

6.4 LA INFORMACIÓN EN EL DISEÑO INTERACTIVO 127
6.5 ANÁLISIS DE APPS 139
6.5.1 PINTEREST
6.5.2 ART CIRCLES 164
6.5.3 WORLD PRESS PHOTO NO.12 170

7 **DESARROLLO DE PROYECTO** 179
7.1 ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN
7.2 ESTRUCTURAS DE ORGANIZACIÓN 180
7.3 CONCEPTO DEL LIBRO POÉTICA DEL INSTANTE
7.3.1 COMPAGINACIÓN EDITORIAL LIBRO IMPRESO 194
7.4 FUNCIONALIDAD / NAVEGACIÓN 222
7.5 BOCETAJE DE LA INTERFAZ GRÁFICA 226
7.6 ANÁLISIS DEL LIBRO DE ARTISTA DIGITAL 234
7.7 RESULTADO FINAL LIBRO POÉTICA DEL INSTANTE (DIGITAL) 240

CONCLUSIONES 241
FUENTES DE CONSULTA 251
*** INSTRUCTIVO DE DESCARGA 263**

INTRODUCCIÓN

Esta tesis pretende explorar la metamorfosis de una poderosa *máquina semiótica* (Mihai Nadin, citad por Gubern, 91) denominada libro, a partir de la sustancialidad formal y conceptual de sus heterónimas cualidades. El objetivo principal que se pretendre alcanzar es: **Hacer un libro de artista en una plataforma digital.**

A lo largo de la vida, el ser humano tiende a buscar elementos con los cuales interactuar para así profundizar en el conocimiento, del significado y la importancia de sucesos cotidianos. Esto provoca que nuestro comprensión no sólo esté formado acorde a experiencias específicas y aisladas, sino de la interrelación de estas experiencias para crear un punto de vista. Éste tampoco es un elemento aislado, pues se relaciona con otras visiones y experiencias del mundo, para empezar a crear una serie de perspectivas en común y diferencias, que producirán acuerdos, hechos, información y, por lo tanto conocimiento.

El libro es un territorio en donde ha proliferado el conocimiento y el desarrollo de la humanidad, gracias a su resguardo se ha podido comparar, corregir y evolucionar las ideas.

El paso de una sociedad de la información en la que Internet, la W*orld Wide Web* y el desarrollo de la edición electrónica, primero en el terreno de las

revistas electrónicas y después en el sector del libro, asumen una particular importancia, afectado significativamente el modo de pensar, la naturaleza y las funciones del libro tal y como tradicionalmente lo hemos conocido.

El libro es un reflejo simbólico de las circunstancias de nuestra cultura en un periodo de rápida transformación. Muchas de las categorías a través de las cuales nos hemos relacionado con la cultura escrita están alterándose, como si la revolución del texto fuera al mismo tiempo una revolución de la técnica de producción y reproducción de los textos, una revolución de la escritura y una revolución de la prácticas de lectura.

Ulises Carrión escribió:

> "Una vez que la primacía del lenguaje visual se ha roto, cualquier sistema de signos puede poblar el libro: OBRAS-LIBRO. Los artistas, músicos y gente ordinaria los toman por asalto. A partir de ahora, el libro tendrá sentido por su carácter de entidad física. La intrusión de signos heterogéneos de la página queda relacionada con un conocimiento más hondo de la naturaleza estructural del libro como un todo" (Carrión, 1985, 112)

El desarrollo de la *Web 2.0*[1] y sus numerosas aplicaciones ha dado lugar a una multiplicación exponencial de autores que conforman un espacio creativo cada vez más inabarcable y al margen del ámbito editorial. Si en

1 El término *Web 2.0* comprende aquellos sitios web que facilitan el compartir información, la interoperabilidad, el diseño centrado en el usuario. Sharma, Prashant *Characteristics of Web 2.0 Technology* Techpluto 28-11-08 Web. 18-06-13 <http://www.techpluto.com/web-20-services/>

un determinado momento histórico, la imprenta desalojó a los copistas de la cadena de producción del libro e imcrementó considerablemente la disponibilidad de este, lo que provocó una revolución social, la tecnología hoy en día, está provocando el mismo fenómeno. Una especie de *galaxia post-Gutenmerg.* (Harnard, 39)

Es necesario preguntarnos ¿cuáles son las características sustanciales del libro tanto en papel, como en la nueva lógica fragmentaria del formato digital?. El libro, ¿debe entenderse como artefacto contenedor de un tipo de lenguaje? ¿tiene la posibilidad para ser otra cosa? ¿Es obsoleto? ¿Qué contribución tiene el libro de artista en los libros electrónicos? Partiendo de estas ideas, la presente investigación se centra en estas preguntas e intenta darles respuesta, mediante cuatro partes a tratar:

- La primera parte, abarca los libros como soporte, a través de un breve recorrido a lo largo de la historia: *Los Materiales escriptóreos*, *El libro Antiguo Medieval, Los códices mesoamericanos* y *El libro en el siglo XV*. Se explican ciertos cambios que ha experimentado el libro como soporte y dispositivo de resguardo cultural. (Capítulo 1, 2,3)

- La segunda parte, son aproximaciones a la definición del *Libro de Artista*, a partir de libros que como principio creativo no son formulados como tal. (Capítulo 4)

- La tercera parte*, habla de el libro electrónico* y el *Diseño interactivo*, como una manera de comprender al futuro del libro en la pantalla digital. (Capítulo 5, 6)

- La última parte la compone el *Desarrollo del proyecto*, el cual alberga una colección de experiencias y resultados conforme al objetivo principal de esta tesis. (Capítulo 7)

En la primera, parte se habla de los cambios que se han experimentado durante miles de años, en los soportes de lectura, de la piedra a la madera, al papiro y al papel, del rollo al códice, etcétera, han sido cambios casi exclusivamente ergonómicos en respuesta a una necesidad de lectura más rápida, cómoda, a la perpetuación como factor contundente y a la ley de economía interna de la información, esto es, la prevalencia de una forma sobre otra si la nueva representa un ahorro de espacio o tiempo conservando o incrementando la cantidad de información disponible.

En la segunda parte de esta investigación, se habla de la relación que existe entre el formato y el contenido del libro. Se interroga que tan significativa es la forma material del libro según su intención conceptual. Para dicho motivo, se recopilaron algunas aproximaciones enunciativas a la noción del libro de Artista. Así mismo, se esbozan las características interactivas, sensoriales, multidisciplinarias, secuenciales e hipertextuales que se pueden asociar al libro de artista como objeto ideológico, conceptual y plástico, por medio de ejemplos de libros que comparten dichas características.

En la tercera parte de esta tesis, parafraseando a Derrida, quizá nos encontremos ante el final del libro y el principio de la lectura.[2] La lectura en papel había sido hasta hoy una practica estabilizada y un acto complejo que se elabora a varios niveles; el del reconocimiento de los signos, el de la percepción ortográfica y de su traducción fonética en palabras, el de la sintaxis, el de la identificación del sentido al nivel de la frase y el texto. El cambio de soporte nos invita a cuestionarnos la relación entre pensamiento e interfaz, entre libro y lo digital como nuevo espacio abstracto en construcción. Por dicho motivo, en el capítulo **5 El libro electrónico**, se describen algunas de las características notables en las practicas de lectura a fin de comprender la *desverbalización* (Coover, 17) de los textos electrónicos, de cómo la palabra como materia de todo el pensamiento humano, cede terreno a la navegación por imágenes, al hipermedia y al icono vinculado.

Como acercamiento al tema, es necesario abordar la definición del hipertexto (Subcapítulo 5.7) no como un sistema web, sino como un sistema de comunicación multimedia, un punto de convergencia entre tecnologías y saber humano. Qué como todo un sistema, tiene sus reglas, sus elementos y sus formas de uso. El hipertexto resulta una herramienta de comunicación sumamente poderosa al tener textos entrelazados, lo cual aporta nuevas perspectivas de la información. Sin embargo ¿Qué es lo que define al hipertexto?, ¿qué lo compone? Esta respuesta son necesarias para poder entender la existencia de un sistema hipertextual en el libro de artista.

2 Jaques Derrida titula al primer capítulo *De la Gramatología* "El fin del libro y el comienzo de la escritura" (11)

El capítulo **6 Diseño Interactivo** integra como complemento, aspectos técnicos propios del diseño digital, mediante la definición de términos y el análisis de aplicaciones interactivas.

Por último, luego de analizar los temas anteriormente mencionados se desarrolló un libro de artista sobre una plataforma digital titulado *Poética del Instante: Fuego, Agua, Tierra & Aire.* El cual surge de un libro impreso y su reinterpretación hacia un espacio digital. En este capítulo se presenta la descripción del libro, origen, las partes y los elementos que lo conforman. También se explican los criterios utilizados para la selección de los contenidos que se conservaron. Por ultimo, se presenta bocetos y resultados en la elaboración del libro de artista sobre una plataforma digital, el cual es la síntesis de toda esta pesquisa.

Como cierre y reflejo de esta investigación, se señalan las conclusiones a las que llegué a raíz de esta investigación en la que se une los alcances de los medios digitales bajo los parámetros de lo que es considerado el libro de artista.

En resumen, lo que aquí se muestra, es el registro de un proceso de investigación en torno a la revolución del libro impreso al libro digital. Que comenzó con una fascinación por el valor que tiene la composición maquínica (Deleuze & Guattari, 24) del libro en nuestras vidas.

"No hay muerte del libro, sino otra forma de leer. En un libro no hay nada que comprender, pero sí mucho que aprovechar. Nada a interpretar ni a significar, pero mucho que experimentar. El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser una pequeña herramienta en un exterior. No representación del mundo, ni mundo con estructura significante. El libro no es árbol-raíz; es pieza de un rizoma, meseta de un rizoma para el lector al que conviene"

Guilles Deluze y Félix Guatarri. *Rizoma*

I. MATERIALES ESCRIPTÓREOS

1.1 MATERIALES PRIMITIVOS

> "… el libro palabra que al pronunciarse con los ojos nos cuenta
> en esa sola emisión visual la historia universal completa" (Hoffberg, 49)

En este capítulo se aborda un recorrido por los orígenes del libro a partir de sus soportes de escritura. La fijación del lenguaje en el sentido de lo pensado y hablado desciende de la escritura, desde el momento en que dibujos y signos se hallan en relación directa con sílabas, palabras o conceptos vocalmente expresados.

Para su manifestación, la escritura necesitaba dos elementos materiales: un soporte, donde permanecería el signo escrito, y un instrumento para trazar este signo. Los materiales escriptóreos o soportes de escritura se dividen en *arqueológicos* (duros) y *paleográficos* (blandos); entre los primeros, la piedra (estelas, cipos[1], monumentos, fachadas de templos, etcétera), a arcilla (tablillas, *ostracas*, etcétera), el mármol y los metales (oro y plomo principalmente); entre los segundos, las hojas de los árboles (de donde se deriva *folium* folio, hoja), la corteza (el *liber* de donde proviene la palabra libro), el papiro, el pergamino, el papel y los materiales sintéticos (plástico por ejemplo). Intermedias entre los materiales arqueológicos y los paleográficos se sitúan las tablillas de cera, de parte dura (el soporte) y parte blanda (la cera) (Martínez, 26)

1 Un *cipo* funerario (en latín: *cippus*), es una pilastra, pedestal, o trozo de columna que se colocaba en las tumbas en honor de un difunto.

A lo largo de los milenios (desde unos 60 000 años antes de nuestra era[2]) (Frutiger, 77) el hombre ha utilizado, todos los soportes a su alcance para dejar en ellos el mensaje de su vivencia. En las rocas de las cavernas con las pinturas rupestres. Posteriormente escribió en la corteza y la membrana de los árboles, el tronco (el *caudex*, de donde, por contracción, *codex*, y de este, códice), la hoja de palmera, la tela, el cuero, las láminas metálicas (bronce, plomo y oro, especialmente), las tablillas (de arcilla -como en Asiria y Babilonia), de madera (como en Roma) e incluso de oro. Los escritos de los reyes persas se hallan en pieles animales.

Los griegos emplearon las tablillas enceradas, el plomo, el cuero, pero también fragmentos de cerámica parecidos a conchas para escribir breves textos (por ejemplo, el nombre de una persona que se quería deportar); tales fragmentos recibían el nombre de *ostraca* y *ostracó*n (de donde se deriva la palabra *ostraismo* que significa "deportación"). También los atenienses y los egipcios utilizaron ostracas, en general para escribir sus sufragios, pero asimismo textos ordinarios (recibos de impuestos, cartas, escritos, etcétera). También utilizados para los ejercicios de escritura en las escuelas.

Los romanos escribieron, además, en placas de bronce (*diplomas*), plomo y otros materiales. Los chinos escribieron sobre todo tipo de materiales: hueso, concha de tortuga, bronce, caña de bambú hendida, corteza de árbol, tablillas de madera, etcétera. El material más importante, sin embargo, era la seda, sobre la que escribieron con caña de bambú o pincel de pelo de

2 Originados durante la Edad del Hielo han llegado hasta nosotros trazos esculpidos, rascados o pintados en paredes rocosas. Como precursores de nuestra escritura.

camello, utilizando una tinta extraída del árbol barniz, y más tarde llamada *tinta china* confeccionada con hollín de pino y cola.



1.1 Estela que representa a
la divinidad solar Schamach
dictando sus leyes a Hammurabi

1.2 LA PIEDRA

Tal vez se trate, de la materia escriptórea más antigua, se han utilizado las paredes de los templos, las tumbas y los monumentos. Numerosas leyes y convenios de los Estados y ciudades griegos fueron grabados en piedra. Las estelas, son monumentos conmemorativos constituidos normalmente por una piedra cilíndrica o cuadrangular en la que se cincelaban inscripciones y bajorrelieves; su carácter podía ser votivo (relativo al voto) y/o funerario. Se han hallado estelas en Egipto, el Próximo Oriente, Grecia, Etruria, Roma, el Extremo Oriente y Suramérica. En Mesopotamia y Egipto se emplearon como símbolo religioso y posteriormente con función conmemorativa y uso funerario. En el célebre Código de Hammurabi, (fig. 1.1) del siglo XVII a.

de C., el rey aparece representado de pie ante la divinidad solar Schamach, que le entrega un rollo con una colección de leyes. La estela tiene 2,25 m de altura por 1,60 de perímetro. (Estas medidad son tomadas de la "Estela del código de Hammurabi" expuesta en el Museo del Louvre) Otra estela famosa es la piedra de Roseta, (fig. 1.2) en Egipto, el año 196 a. de C., con tres escrituras (jeroglífica, demótica y griega)[3].



1.2 Piedra de Roseta (Egipto) con una inscripción en escritura jeroglífica, demótica y griega.

En la América precolombina, la estela fue usada, especialmente por los mayas, como monumento conmemorativo, en ella se registraban datos cronológicos referentes a la fundación de ciudades, la construcción de templos y otros acontecimientos importantes. En China, en el año 175 d. C se grabaron en piedra los clásicos confuncianos con objeto de disponer de un texto crítico.

1.3 EL PAPIRO

El papiro es una planta de la familia de las ciperáceas, de sección triangular y unos tres metros de altura y diez centímetros de grueso. Crece en las riberas de los cursos de agua de áfrica y Asia Menor, especialmente a orillas

3 La palabra jeroglífico proviene de las raíces griegas ἱερός (*hierós*, sagrado) y γλύφειν (*glýfein*, grabar).La expresión egipcia para jeroglífico se translitera *mdu nṯr*, transcrita como *medu necher*, que significa palabras divinas.
La escritura ideográfica demótica es una forma abreviada de la escritura hierática. El término demótico proviene del griego demotika, popular, referente a los asuntos cotidianos.

del río Nilo, y hubo cultivos de ella en Siria, Palestina y Sicilia. Si bien es escasa en la actualidad, hace cinco mil años crecía en abundancia, en especial a orillas del río Nilo. La parte que se utilizaba era el tallo, del que se cortaba la médula en finas tiras que se secaban y disponían en capas paralelas superpuestas por los bordes; a esta primera capa se le superponía otra perpendicularmente. Estas hojas se secaban al sol, se pulían con objeto de que no se corriese la tinta al escribir. Después se pegaban en largas fajas con las que se formaban rollos o volúmenes.



1.3 Papiro perteneciente a Timoteo de Mileto (c. 446-357 a. C.)



1.4 Escenas del Libro de los muertos (siglo XIII a. C.)

El papiro fue el soporte esencial del libro en Egipto, y su uso se extendió por el mundo griego y después por el Imperio romano, Había varias clases, desde el *hierático o sagrado*, hasta el empleado para embalaje, pasando por el *leneótico*, de menos calidad que el hierático.

El libro en papiro más antiguo que se conserva es el *papiro de Timoteo*, (fig. 1.3) de finales del siglo IV a. de C. con escritos del poeta y músico griego Timoteo de Mileto (c. 446-357 a. C), quien compuso poemas de carácter mitológico e histórico.

La mayor parte de los rollos papiráceos del antiguo Egipto se han encontrado en las tumbas. Este es el origen del *Libro de los muertos* (figs. 1.4), textos conocidos desde principios del milenio II. a C. Estos textos se elaboraban en serie por los sacerdotes y estaban más o menos ilustrados según las cualidades del difunto o de los que lo encargaban. Esta es, por otro lado, la primera muestra histórica del comercio del libros.

1.4 EL PERGAMINO

El pergamino es una piel de res generalmente de cabra, oveja, carnero, vaca y ternera de la que se obtenía la *vitela*, piel muy fina y flexible. que a veces era de becerro recién nacido y que servía sobre todo para los códices miniados (es decir, con miniaturas). Para quitar el pelo se utilizaba una disolución de agua de cal, que facilitaba la operación, se pulimentaba con piedra pómez y se encolaban los agujeros o grietas para obtener una superficie lisa. En los conventos donde se escribían los códices se llamaba *pergaminarius* (pergaminero) a las personas encargadas de realizar estas operaciones, pero a partir del siglo XII la escritura de códices fue también laica, apareció la industria del pergamino o fabricantes del mismo.

El pergamino era una materia más sólida y flexible que el papiro, lo que permitía rasparla con más facilidad y borrar lo escrito. Se podían asimismo cortar en las dimensiones necesarias y escribir por las dos caras (*opistógrafo*), lo que no se hacía con el papiro (*anopistógrafo).*

No obstante el pergamino se trataba de un material caro por su escasez y por el costo de la mano de obra necesaria para las operaciones de su preparación antes de la escritura.

A finales del siglo I d. de C. se encuentra el pergamino aplicado a la nueva forma del libro, el códice. Un códice de 200 páginas necesitaba alrededor de ochenta pieles. La elección del pergamino para la confección de códices es esencialmente cristiana, se comprende que su elaboración fuese tarea casi exclusiva de los monasterios hasta el siglo XII, cuando en las universidades europeas aparece un comercio laico de pergamino. Aunque en el siglo XII se formaron gremios de pergamineros en las principales ciudades de Europa, la introducción del papel y la invención de la imprenta acabo con el uso de este material.

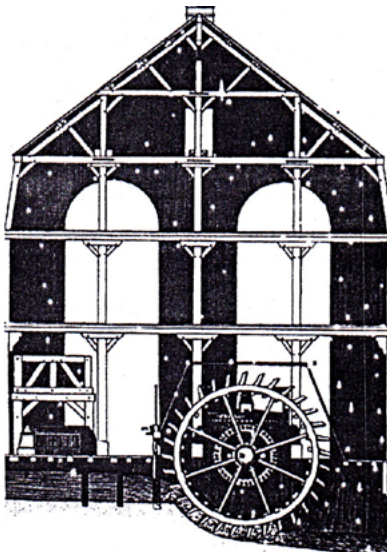
1.5 EL PAPEL

Esta fina lámina fue inventada en Pachiao (Shnsi), al norte de China alrededor del año 150 a. de C. (fig. 1.5). Las mejores fibras para la fabricación del papel eran, en aquella época, el cáñamo y el algodón, pero se necesitaban para la industria textil, por lo que se emplearon posteriormente el bambú y la morera, además del yute, lino, ramio, rotén y tallos de trigo y arroz. Aunque tradicionalmente se adjudica su invención a un cortesano chino llamado Ts'ai Lun en el año 105 de nuestra era, esa



1.5 Elaboración del papel en la antigua China según una estampa publicada en Pekín en 1638

suposición quedó descartada en 1957, cuando se descubrió un fragmento de papel hecho de fibra de seda y vegetales, al menos de doscientos cincuenta años anterior al 105.



1.6 Esquema de un molino papelero del siglo XVIII, instalado como era costumbre en la época, en las orillas de los ríos para aprovechar de la corriente de agua.

Después de su invención, el papel tardaría más de mil años en llegar a Europa. Hubo dos vías de penetración: la primera es la española, pues en el año 1150 se establece el primer molino de papel en Játiva (Valencia), traído por los árabes desde Fez (Marruecos), tras un largo viaje desde China a través de varios países, entre ellos Egipto. Desde Egipto partió la segunda introducción del papel en Europa a través de Montefano y Venecia (1276), en Italia. Procedente de estos dos puntos el papel llegó, finalmente, a Alemania (Colonia, 1320, por la vía de Játiva, Núremberg, 1391, por la de Venecia) De Alemania pasó a Inglaterra (1494) y de allí a los Estados Unidos (Filadelfia, 1690) (Martínez, 31).

La invención de tipos móviles de Gutemberg, dio lugar a un nuevo tipo de libro y que multiplicó este en títulos y ejemplares en cantidades antes desconocidas, dio al uso del papel un auge inusitado, que se vio incrementado con la aparición del periódico en 1605. Esta demanda propició la mecanización del siglo XVIII (fig. 1.6).

II. EL LIBRO ANTIGUO Y MEDIEVAL

2.1 LAS TABLILLAS

La forma de libro más antigua que se conoce son las tablillas, pequeñas placas de arcilla, madera, marfil, oro u otro material que servirían de soporte a la escritura de la Antigüedad. Las cualidades de lo que hoy llamamos libro: un soporte más o menos permanente, multiplicable, que en una o varias partes (hojas) contiene el texto de un documento, una obra o parte de ella.

2.1.1 TABLILLAS DE ARCILLA

En Asia y Babilonia se usaron unos bloques de arcilla, las tablillas más pequeñas medían de 2 a 3 cm y las más grandes, 30 cm. Una vez escritas por las dos caras, se cocían al horno. (fig. 1.7) En ellas aparecen todos los géneros literarios: textos religiosos, épicos, sobre aspectos económicos, históricos, jurídicos, matemáticos, astronómicos, diplomáticos, epistolares, cartográficos, etcétera.

En las tablillas, a veces, se escribía el nombre del propietario, el número de tablillas que formaban la obra o la serie; si se trataba de una copia.

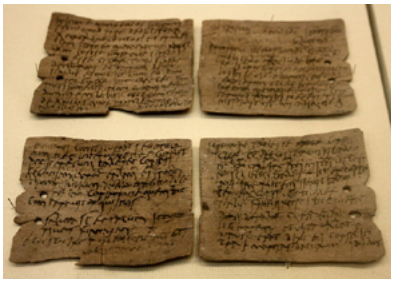
La fabricación de libros de arcilla por los sumerios (milenio III a. de C), los babilonios y los asirios estaba perfectamente organizada, de modo que los escribas o copistas disponían, en los templos de Nínive y Babilonia, de departamentos que les servían de talleres de escritura.

2.1.2 TABLILLAS DE MADERA



1.7 Esta tablilla de arcilla conocida por el nombre de *mapa babilónico del mundo*. 700 a. C.

Las tablillas utilizadas en Roma, eran de madera dura. Se ahuecaban y cubrían de cera (llamadas *pugillares* o *ceratis codicilli*) sobre la cual se escribía con estilete (*stylus*) o con un buril. En algunos casos también se cubrían con yeso en lugar de cera. En uno de los bordes de la tablilla se hacían dos agujeros por los que se pasaba un alambre o una cinta para sujetarlas, y se protegían colocándolas entre dos placas. Si se unían dos, el conjunto se llamaba díptico, si tres tríptico y si más de tres, políptico.



1.8 *Tablilla del Vindolanda*, fortaleza romana de la Muralla de Adriano, en Northumberland (I-II d. de C). Carta de Octavio a Candidus relativo al suministro de trigo, cueros y los tendones.

La palabra códice, se aplicó en la Antigüedad al tronco de árbol sobre el que escribía (*caudex*), se aplicó después, por extensión, a estas tablillas antes que a la forma de libro que surgió en Roma a principios del siglo I d. de C. y que se conoce con este nombre.

2.2. EL ROLLO O VOLUMEN

La segunda forma del libro corresponde al rollo (*rotulus*) o volumen (*volvere*, envolver, arrollar)[4], así llamado porque el papero o pergamino de que

4 Los términos de volumen y rótulos no son estrictamente sinónimos: el volumen se desarrolla horizontalmente, y presenta el texto en sucesivas columnas, a la inversa que el rotulus, texto copiado de manera paralela en un pequeño lado, cuyo desarrollo es vertical.

estaba hecho se envolvía en torno a una varilla cilíndrica de madera o metal llamada *umbílico* (*umbilicus* ombligo), que a veces eran dos, y en cuyos extremos podían llevar un adorno de hueso o madera llamado cuerno (*cornua*). Los griegos denominaron *kylindros* al rollo de papiro. El recipiente donde se guardaban los rollos fue llamado por los griegos *bibliotheke* (de *biblión*, libro, y *théke*, caja), término que hasta nuestros días abarca el significado de colección de libros (Fernández, 14)

No es fácil de establecer la antigüedad de los rollos o volúmenes, se cree que son anteriores al año 2400 a. de C. Al principio, y durante mucho tiempo, se hacían de papiro, pero desde finales del siglo I. de C. se empleo también el pergamino.

De una de las puntas del rollo clocaban la membrana o lámina (*pittacium*, o *syllabus*) en la que se escribía el nombre del autor y el título de la obra (*index, titulus*), datos que también se hacían constar al final del escrito, en el interior del rollo. Una vez terminado de escribir se guardaba en una caja (*capsa, caza* o *scrinuium*) para asegurar su conservación.

El sentido de disposición, tanto para la escritura como para la lectura, era de derecha a izquierda: así, a medida que la tira de papiro o pergamino se desenrollaba horizontalmente iban apareciendo las sucesivas páginas o columnas, todas en una misma cara del material. Hay excepciones como la *Política* de Aristóteles, que está escrita por ambas caras. Solo los documentos oficia-

---

Este último dispositivo fue utilizado sobre todo en los rollos medievales. (Barbier, 25)

les se escribían en el sentido del ancho del papiro. Al pie de la última línea se hacían constar el números de hojas, columnas y líneas (*colofón*).

El rollo era de lectura incómoda y consulta difícil, a lo que hay que añadir su fácil deterioro a causa de la humedad y del sucesivo enrollado y desenrollado en torno al *umbílico*, así como la incomodidad de guardarlo en bibliotecas dentro de los *scrinia*, que ocupaba mucho espacio. (Martínez, 38)

2.3 EL CÓDICE

La tercera forma histórica del libro es el códice (codex o libro doblado y en*cuadernado*), es una derivación directa de las tablillas de madera usadas por los romanos, ya que al adoptar estos el pergamino lo utilizaron con la misma forma de las tablillas, dando así nacimiento a los que se llamó *libro cuadrado* (*liber quadratus*), denominación que crea una diferenciación formal entre el libro en forma de rollo o volumen y el que imita la estructura de las tablillas. Sus hojas aparecen dobladas y agrupadas en forma cuadrada o rectangular, y al conjunto de ellas se le ponían tapas de madera. La palabra codex está emparentada etimológicamente con el verbo latino *codu, -es, -ere, cusi, cusum*, que equivale a golpear, desgajar, cortar. Su relación con *codex*, parece derivarse de que las tablillas para escribir se fabricaban del tronco de un árbol, que ha sido cortado. El verbo codu tiene la misma raíz indoeuropea que *kouwan* que, en alto alemán significa *golpear*, y con otros vocables como *keawan* en anglosajón y *hoggua* en islandés antiguo. Es interesante añadir que la acepción de *tablilla donde se*

escribe, guarda estrecha relación con el vovablo *codex* y *códice,* que puede derivarse de *código, codillo y codificar*. (León-Portilla, 2003, 11)

2.3.1 CARACTERÍSTICAS DEL CÓDICE

Las ventajas del códice sobre el rollo; son varias, el lento proceso de desenrollar y de volver a enrollar para buscar información sucumbió ante el rápido método de abrir un códice en la página deseada, tenía mayor capacidad de escritura, se transportaba y almacenaba muy cómodamente y, gracias a la encuadernación con tapas de madera, se conservaba y duraba mucho más. Los códices se escribían antes de su encuadernación. Para ello se marcaban los márgenes con *minio* o *plomo* con ayuda de un compás y se distribuían armoniosamente los espacios escritos y en blanco. El texto se disponía generalmente en dos columnas, pero también eran corrientes tres e incluso cuatro. La amplitud de los márgenes estaba en relación con la importancia del códice: los más ricos disponían de márgenes generosos, amplios, mientras que los mas sencillos el texto casi hasta el borde del soporte (papiro o pergamino). El título de los códices, al modo del de los libros en forma de rollo, se colocó durante los primeros tiempos al final, pero ya al llegar el siglo V se introdujo la innovación de colocarlo al principio.

El códice rompió con la tradición del rollo: las hojas además de unirse por un extremo, se podía doblar por la mitad creando así *folios* (la palabra que hoy se utiliza para la numeración de las páginas, y que deriva del latín para designar *hoja*); si se volvía a doblar por la mitad, se obtenían cuatro páginas, conocidas como *quarto* o *cuaternión*; con otro doblez más, se lograba el octavo. Estos

términos se siguen empleando actualmente para describir los tamaños de papel derivados de hojas dobladas.

2.3.2 CONSECUENCIA DE SU INVENCIÓN

La invención del códice fue de extrema importancia para el futuro de la civilización escrita, ya que hizo posible todo el desarrollo futuro del trabajo intelectual sobre documentos escritos. Las formidables capacidades del códice fueron explotadas en su totalidad hasta el siglo XVI, dos generaciones después de Gutenberg. El códice es *la interfaz de la escritura más importante en Occidente desde el nacimiento del cristianismo* (Scolari, 192) significa un proceso de renovación intelectual. Para hacer frente a estas nuevas necesidades interculturales, el códice se debió enriquecer con nuevos dispositivos de indización *como* las *señales de párrafo, títulos, división orgánica entre texto y comentario, índices, tablas analíticas ordenadas alfabéticamente,* tendencias a facilitar la navegación textual. (Saenger, 1995). "Antes de que exisitiera los índices analíticos y de contenido debe haber sido muy similar a este tipo de orientación sin mapa". (Illich Ivan, 53)

2.4 CÓDICE EN MESOAMÉRICA

Se le conoce como Mesoamérica al vasto territorio en que nacieron y se desarrollaron un inmenso número de culturas y pueblos que abarca desde parte del noroeste de México, hasta las tierras centroamericanas de Guatemala, Belice, Honduras y El Salvador. Civilizaciones que florecieron a

partir del segundo milenio antes de Cristo, hasta que la conquista española les puso fin en 1521.(Beatriz de la Fuente, 3). A ciencia cierta no se sabe quién fue el primero en aplicar la palabra códice a los antiguos libros de Mesoamérica. Todavía en el siglo XVIII y principios de la siguiente centuria se los mencionaba de otras varias formas: "manuscritos figurativos", "libros de pinturas", como es el caso de Edward King, lord Kings-borough, que instaló su magna obra con reproducciones de no pocos códices *Antiquites of México Comprising Fascimiles of Ancient Mexican Paintings and Hieroglyphics*, en nueve volúmenes, Londres, 1831-1848.

Fue en el siglo XIX, y más ampliamente en su segunda mitad, cuando se introdujo y generalizó el vocablo *códice* para referirse a ellos. Así, encontramos que ya se vale de ella en ocasiones William H. Prescott *en su History of the Conquest of Mexico* (Boston, 1843). Algunos años después, otros, como el francés Joseph Alexis Aubin y los mexicanos, Fernando Ramírez y Manuel Orozco y Berra también se sirvieron de ella. Cuando se publicaron en Europa y México, a fines del siglo XIX, reproducciones bastante cuidadas de varios de estos manuscitor, en casi todos los casos aparecieron con la designación de *codex* o *códice.* Esto ocurrió con las ediciones patrocinadas por el duque de Loubat, varias con comentarios de Eduard Seler y, asimismo, con las que sacaron a la luz Francisco del Paso y Troncoso, Antonio Peñafiel y Alfredo Chavero. (León-Portilla, 2003, 11-14)

De esta suerte, aunque los libros de pinturas y caracteres de Mesoamérica difieren en varios aspectos de los códices europeos medievales, se conocieron ya universalmente como códices del México antiguo. De las diferencias que hay entre unos y otros cabe notar que los de Mesoamérica ostentan formas de presentación muy distintas. Así, no tienen hojas propiamente dichas, ya que se

elaboraban, como lo notó Bernal Díaz de Castillo, "cogidos a dobleces como a manera de paños de Castilla" es decir a modo de biombo o acordeón. Incluso hay producciones mesoamericanas del género de los códices que ostentan la forma de rollos o se pintaron sobre lienzos. Además, en tanto que los códices europeos no llevan necesariamente pinturas, los de Mesoamérica las tienen como elemento característico. (Bernal Díaz del Catillo, 143).

Varios son los materiales sobre los que están pintados estos códices. No pocos tienen como soporte papel hecho de la corteza interior del árbol conocido genéricamente como *amate* (varias especies de *ficus*). Esto explica que en náhuatl se emplee la palabra *ámatl* para designar el papel. De ella se deriva a su vez el vocablo *amoxtli* que significa libro o códice.

Otros de estos manuscritos se pintaron-escribieron sobre soportes, a modo de papel, hechos de fibra del maguey (un agave). Asimismo, se valieron de pieles de mamíferos, especialmente de venados, preparadas a manera de pergaminos. En la mayoría de los casos se formaban largas tiras unidas sus partes con un pegamento. Para escribir los signos glíficos y pintar en tales soportes se preparaban con una imprimatura que hacía posibles trazos firmes y la aplicación de los colores a partir de pigmentos minerales y orgánicos.

Con flores, Dador de la vida,
con cantos das color,
con cantos sombreas
a los que han de vivir en la tierra.
Después pondrás fin a águilas y tigres,

sólo en tu libro de pinturas vivimos
aquí sobre la tierra...

El poema anterior de hondo sentido filosófico, hablando en particular de su actuación con los seres humanos, Tezcoco nos dice entre las muchas significaciones que pueden tener los códices está la de ser escenario donde el supremo Dador de la vida crea todo lo que existe. (León-Portilla, 2012, 156)

2.4.1 PERIODO COMPRENDIDO

Hubo códices desde por lo menos el periodo clásico mesoamericano, entre los siglos III y VIII d. C. De esos siglos tenemos testimonios con representaciones de escribanos y libros en varios monumentos, entre ellos el palacio conocido como estructura 9 N-82 de Copán y en más de una treintena de vasos de cerámica policromada, también del periodo clásico maya en los que aparecen pintados *ah tz'ibob*, escribanos mayas, con sus libros. Éstos ostentan la misma forma, con páginas en dobleces, hasta hoy conservados. En sus extremos, a modo de tapas, se ven tablillas de madera recubiertas con piel de jaguar.

De los procedentes de los siglos XIV al XVI se conservan quince códices. Provienen ellos de los ámbitos mixteco, maya y del Altiplano Central. Conocidos por los nombres de quienes los poseyeron o de los lugares donde se conservan, los cuales versan sobre temas religioso, astrológicos, calendáricos, genealógicos, históricos o económicos. Desde el punto de vista de su manufactura y del diseño

de sus páginas pueden calificarse de auténticas obras de arte. Entre ellos sobresalen los nombrados *Borgia* (fig. 2.3), *Fejérváry-Mayer*, *Laud*, *Vindobonense* (fig. 2.6), *Nutall*, *Bodley*, *Vaticano B*, *Dresde y Tro-Cortesiano*, designaciones que resultaría del todo extrañas para quienes los pintaron y escribieron.

La cultura autóctona de la América central se vio súbitamente interrumpida en el siglo XV con la llegada de los Conquistadores. Por entonces, el desarrollo de la escritura se hallaba a medio camino entre la expresión puramente figurativa y la fonética (Frutiger, 100).

Sin embargo, el mundo de los códices mesoamericanos no terminó con la Conquista. Otros muchos se continuaron produciendo en el periodo colonial bien sea en papel de amate o en otros de procedencia europea, así como lienzos de algodón. Más de quinientos son los que de éstos se conservan. Algunos, que integran el grupo conocido como *Techialoyan*, fueron elaborados a fines del siglo XVII y principios del XVIII. (León-Portilla, 2003, 15-16)

Fue en el siglo XIX, y más ampliamente en su segunda mitad, cuando se introdujo y generalizó el vocablo "códice" para referirse a ellos.

2.4.2 AMOXTLALPAN: EN TIERRA DE LIBROS

Fuera del Viejo Mundo, sólo en México y regiones cercanas de América Central floreció la escritura y el arte de hacer libros. Por eso, a esta área geográfica de alta cultura que llaman Mesoamérica, bien puede aplicársele también el

nombre de *Amoxtlalpan*, "en tierra de libros". De las varias formas de escritura que en ella se desarrollaron dan testimonio miles de inscripciones en monumentos de piedra, en objetos de cerámica, metal y hueso. Y también los libros, hoy llamados códices, son portadores de imágenes polícromas y signos jeroglíficos que hablan de aconteceres divinos y humanos.

En las distintas lenguas mesoamericanas existen palabras para expresar una idea afín a lo que entendemos por libro. Como muestra, el caso del náhuatl. *Amoxtli* está compuesto de *ámatl*, "papel" (hecho de la cutícula fibrosa que subyace a la corteza de árbol *amate*, del género de los *ficus*), y de *ox-tli* "lo que está aderezado o emplastado". El vocablo resultante, *amoxtli*, significa "aderezo o conjunto de papeles de amate". Los *amoxtli* se conservan en las *amox-calli*, "casa de libros", situadas en las escuelas, sobre todo en las sacerdotales, y en los templos y palacios. Bernal Díaz del Castillo, el soldado cronista que pudo ver algunas de esas *amoxcalli*, describe cómo eran dichos libros.

> Sus lectores españoles no pudieron imaginarse esas largas tiras de papel o de pieles de venado adheridas entre sí, que se plegaban "como paños de Castilla" de suerte que la superficie de cada doblez equivalía a una "página". (Bernal Díaz del Castillo, 143)

Es significativo descubrir que el *tlamatini*, "el que sabe algo", es decir, el sabio náhuatl, es descrito como "el que posee el *amoxtli* y las tintas negra y roja" (*Códice florentino*, 1979, III, X, fol. 19 v.) Una descripción incluso más vívida de la relación entre el sabio y el libro es la que aparece en la reconstrucción de los diálogos entre sabios nahuas y los doce franciscanos llegados

a México en 1524. Cuando los frailes comenzaron su prédica recriminando a los nahuas que no conocían al verdadero Dios, éstos respondieron confesando su ignorancia, pero agregaron que había otros, sus guías, que eran los poseedores de la sabiduría. Los describieron tanto como los maestros de la palabra, como de aquello que esta registrado en sus libros (*Libro de los Coliloquios*, 1986, 140-141):

> Y, aquí
> están los que aún son nuestros guías
>
> Los sacerdotes ofrendadores, los que ofrendan
> el fuego...
> Sabios de la palabra.
>
> Los que están mirando [leyendo]
> los que cuentan [o refieren lo que leen]
> los que despliegan [las hojas de] los libros,
> la tinta negra, la tinta roja,
> los que tienen a sus cargo las pinturas.
> Ellos nos llevan,
> nos guían, dicen el camino.
> Los que ordenan
> cómo cae el año,
> cómo siguen su camino la cuenta de los destinos y los días,
> y cada una de las veintenas,

Entre sabios y sacerdotes que, según el mismo relato acudieron a hablar con los frailes para defender sus creencias, había algunos que "enseñaban a los jóvenes todos sus cantos, los cantos divinos, *teocuicatl*, siguiendo el camino del libro (*amoxohtoca*)" (*Códice florentino,* 1979, I, lib. III, fol. 39 r.) El vocablo *amoxohtoca* está compuesto de *amox*(tli), "libro" y *oh-toca*, "seguir el camino" (de *oh-tli*, "camino" y *toca*, "seguir"). Con este proceso se designa un proceso mediante el cual los ojos de los sabios siguen las pinturas y "caracteres, o sea las secuencias pictoglíficas del códice. (León-Portilla, 1996, 28)

2.4.3 LEER Y CONTEMPLAR UN LIBRO MESOAMERICANO

Enterarse a través de la imagen, el texto glífico y la palabra, implica un camino propio y distinto si se compara con lo que ocurre en la cultura occidental. En ésta leer un libro es seguir con la mirada las líneas de palabras escritas allí con el alfabeto. Esas palabras, en cuanto significantes, actualizan en la conciencia del que lee, ideas e imágenes previamente adquiridas y que se hallan en ella como un repositorio conceptual e imaginativo. La lectura va integrando las ideas e imágenes evocadas y, como en el caso de un ordenador electrónico, las contextualiza de acuerdo con la secuencia que confirió a su obra el autor del libro. Los distintos lectores, al derivar del bagaje de su respectivas experiencias el contenido de cada elemento en la secuencia contextualizada del libro, estarán acercándose, cada uno de modo diferente, a la misma obra. Y puede añadirse que, aun si la misma persona, en tiempos distintos, vuelve a leer el mismo libro, en realidad reactualiza vivencias diferentes según las variables circunstancias en que se halla. Parafraseando al filósofo Heráclito,

que decía que "nadie puede bañarse dos veces en el mismo río", resulta que tampoco es dado "leer dos veces el mismo libro".

El caso de los códices mayas es distinto. Al igual que las inscripciones en las estelas y otro monumentos, los libros mayas incluyen textos jeroglíficos situados al lado de diversas imágenes, cuyas significaciones esclarecen. Las imágenes son portadoras, por sí mismas, de una gama de significantes que abarcan un complejo lenguaje iconográfico que incluye el simbolismo de sus colores.

Los colores, dentro de la lectura mesoamericana, son portadores de una gama variada de simbolismos, por ejemplo, en el canto o *cuícatl*[5] (en nahuatl) con que se inicia el texto de los Anales de Cuauhtitlán se nos presentan variantes de interrelación de los colores y los rumbos cósmicos. El verde azulado connota allí el oriente; el blanco, la región de los muertos, es decir el norte; el amarillo, el rumbo de las mujeres, o sea el poniente, y el rojo, la tierra de las espinas, el sur. Los colores aparecen, además, calificando y enriqueciendo la significación de realidades que son ya de por sí portadoras de símbolos. De este modo, cuando se expresan los colores de flores, aves, atavíos y, en fin, de otros muchos objetos cuya presencia es símbolo, puede decirse que la imagen se torna doblemente semántica. (León-Portilla, 1986b, 20)

5 **cuícatl:** cantos, himnos y poemas rítmicamente estructurados, sujetos reglas de medida y acentuación. Instituto Carlos Gracida, *Literatura Náhuatl*. 2006. Web. 5-10-14. <http://alo.com.mx.tripod.com/icagra/literatura/1/cuicatl.htm>

Y además de esto los que se acercaban a los libros e inscripciones en las escuelas sacerdotales o en los templos en las ceremonias religiosas en mesoamérica, atentos a lo que decía el sabio y con la mirada en las imágenes, participaban en un proceso de compenetración con un mensaje enraizado en su propia cultura. Contemplaban y a la vez escuchaban. No tenían que acudir a un repositorio de ideas e imágenes previamente adquiridas. Las figuras pintadas en el libro aportaban las imágenes. Las relaciones y significación de éstas esclarecían el significado de los caracteres glíficos. La palabra de quien enseñaba valiéndose de los libros amplificaba de muchas maneras, con su lenguaje rico en metáforas, lo que había propuesto transmitir.

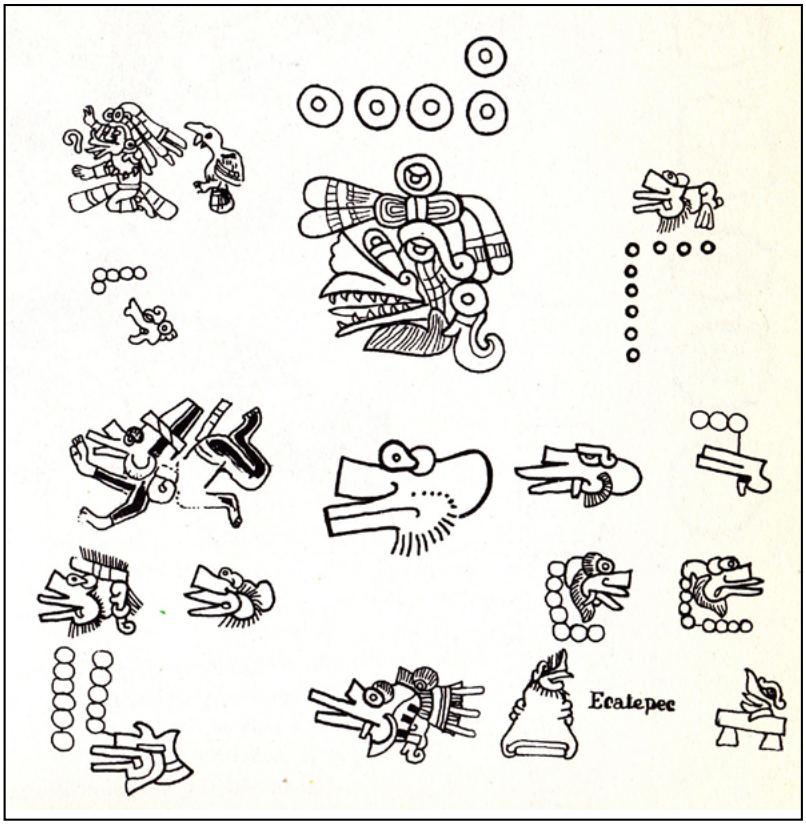
La semántica o conjunto de significados de un códice no puede aprehenderse estudiando sólo una página del mismo. Se requiere conocer la estructura y contenido del correspondiente manuscrito, lo que implica distinguir la secuencia de sus partes y contenido. Una es la de identificar las partes o secciones que pueden percibirse en un códice y observar sus interrelaciones. La otra es comparativa: analizar cómo se estructuran en varios códices determinadas partes con temas parecidos. Ejemplo de esto sería presentar cómo se organizan las veintenas de los días en los distintos *tonalpohualli*; otro tanto respecto de las trecenas de días o los cuatro grupos de 65 días; los *xiuhmolpalli*, ataduras de años; los rituales; las cuentas del *xíhuitl* y otros conjuntos o partes que se incluyen de modos paralelos en varios códices. (León-Portilla, 2012, 143).

Es necesario hacer distinciones entre la "lectura" de los libros pictoglíficos de los nahuas y mixtecas y los contenidos de los libros e inscripcio-

nes mayas. En la actualidad es universalmente reconocido que los mayas desarrollaron un auténtico sistema de escritura logosilábica. Se entiende por escritura logosilábica un sistema estructurado por dos clases de elementos glíficos. Por una parte están los logogramas que representan palabras completas. Por otra se hallan diversos glifos de carácter silábico que funcionan como grafemas. Tales glifos se combinan de diversas maneras estructurando "cartuchos", como ocurrió con la escritura egipcia. Estos cartuchos pueden incluir grafemas que denotan no sólo sílabas sino también registros morfémicos que precisan la función que desempeña el vocablo resultante en el contexto más amplio de la expresión. Mediante tales grafemas el sistema glífico maya puede representar una variedad de denotaciones específicas: sustantiva, verbal, adjetiva y otras. Es decir, un auténtico sistema de escritura.

Por su parte, los mixtecas y los nahuas poseían un sistema, aunque no tan desarrollado como el de los mayas, lo suficientemente eficaz como para expresar lo que ellos querían comunicar. La mayoría de los investigadores ha afirmado que la efectividad de tal sistema dependía de que estaba ligado a la tradición oral, en particular a aquella formalmente memorizada en las escuelas prehispánicas. (León-Portilla, 2012, 140)

Aún con la escasez de códices e inscripciones mixtecas en comparación con de los mayas, se ha identificado un rico conjunto de glifos, algunos de ellos ideogramas y otros de carácter silábico. El conjunto incluye logogramas de connotación cronológica, nombres de personas y lugares y símbolos religiosos y geográficos. Hay logogramas que designan cuerpos celestes; fenómenos meteorológicos y



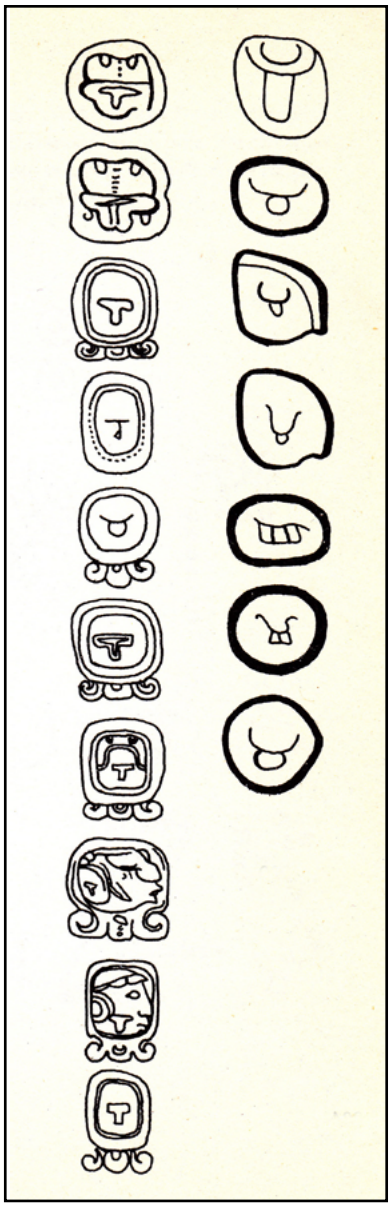


Figura 2.1 VIENTO (EHECATL)

En nahuatl, el segundo de los veinte caracteres se llama *viento* (*ehecatl*); su jeroglífico es un rostro rojo, barbado, con largas protuberancias en la boca interpretadas como un pico por algunos cronistas, y con un "ojo muerto", símbolo de la estrella, representado a menudo fuera de la órbita. (Lurette Séjourne, 233)

Figura 2.2 VIENTO (ik)

En el calendario maya este carácter se reduce a una figura geométrica pero su nombre es igualmente *viento.* Una variante de esta palabra en los altiplanos no sólo significa viento sino también aliento y, por extensión, la vida misma" (ibíd., 234)

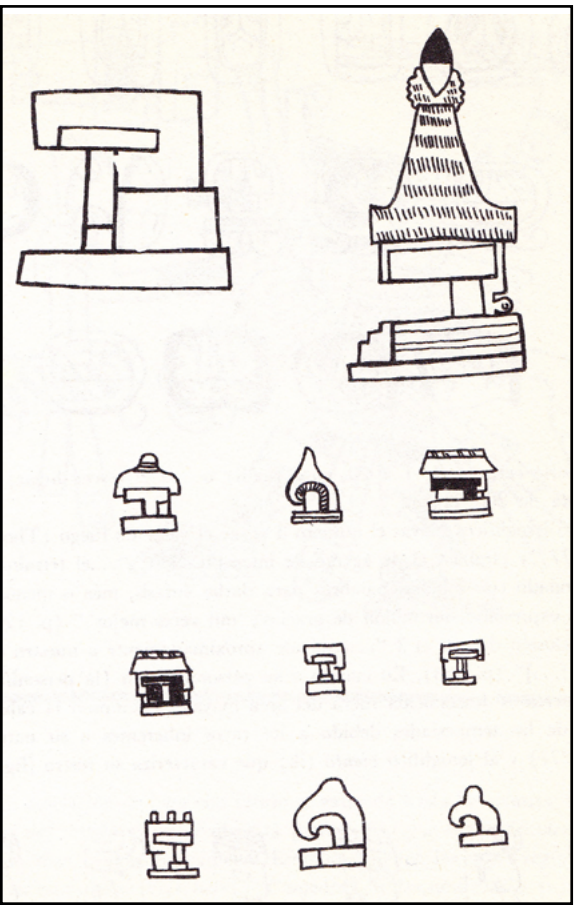




Figura 2.2 CASA (CALLI)

En nahuatl, el nombre del tercer día es *calli* (casa). El jeroglífico es la representación del corte de una casa, a veces del techo visto de frente. (Ibíd., 299)

Figura 2.3 NOCHE (AKBAL)

En el calendario maya el nombre del tercer día es *akbal* (noche), símbolo de la oscuridad. En la serie errada de 1 a 20, casa (calli) ocupa el tercer lugar; inserto en la rueda de 260, el 15º (Ibíd., 300)

geológicos, tales como terremotos; conceptos y prácticas religiosas; un sinfín de objetos como flores, plantas, animales, vestidos, ornamentos, instrumentos y metales; una variedad de piedras; diversos géneros de campos cultivados, casas, palacios, templos y mercados; así como atributos de los dioses y signatarios, y la realización de varias ceremonias, incluyendo aquellas relativas al nacimiento, casamiento y muerte.

Tanto en la manuscritos mixteca y la nahua hay glifos que representan ideas abstractas tales como movimiento, dirección, autoridad, nobleza, guerra, penitencia y muchas otras. También se ha documentado la existencia de glifos con connotaciones verbales. Tales como, "conquistar", "caminar", "morir", "hablar", "cantar" y "llorar", (León-Portilla, 1996, 30-33)

Según lo notó Fray Bernandino de Sahagún (Fray Bernardino de Sahagún, citado por León-Portilla, 1986, 141), dentro de la gama de significaciones de los códices había libros de los años y linajes, así como de naturaleza histórica, y *teomátl*, libros acerca de las cosas divinas. También otros géneros de libros. Entre ellos estaban los *tequi-ámatl* o matrículas de tributos, los *tlal-ámatl*, libros de tierras, especie de registros catastrales. Así como mapas y planos de ciudades, provincias y regiones mayores con indicaciones precisas de sus características geográficas más sobresalientes. Y "libros de cantares" *cuica-ámatl* y libros de sueños, los *temic-ámatl* o libros de los días y destinos, utilizados para formular diagnósticos y predicciones astrológicas. Había incluso libros que contenían composiciones más complejas, tales como los *huehuehtlahtolli*, o testimonios de la "antigua palabra". (León-Portilla, 2003, 29) Incluso los libros de *titici* o médicos. Un vestigio de tales libros lo tenemos en el que se conoce

como Códice Badiano. Este es un herbario al modo europeo, incluye pinturas de influencia indígena que registran plantas para remediar determinados padecimientos. Asimismo, se conservan libros de tributos, de los que son buen ejemplo la Matrícula de tribus y el Códice Mendoza. En ellos, con pinturas y numerales se registran los diversos objetos que debían tributarse cada determinado periodo de días. (Francisco Antonio de Lorenzana, 175)

Los mesoamericanos, desde hace siglos, mejor dicho milenios, hasta el presente son un pueblo libresco que, al lado de la tradición oral, reconoce el valor perdurable del testimonio escrito. En los códices prehispánicos que se conservan hallamos la posibilidad de asomarnos a lo que fueron las creencias, las fiestas, cómputos calendárico, predicciones astrológicas, relatos históricos, visión del mundo y recursos económicos de una civilización originaria que floreció en el aislamiento a lo largo de milenios. Los mismos mesoamericanos, consumada la invasión de su tierra, reflejaron de muchas formas el aprecio que tenían por estos libros que eran luz y raíz en sus vidas (León-Portilla, 2003, 58). De varias formas, no ya sólo los gobernantes, sacerdotes, nobles y sabios, sino también los *macehualtin*, el pueblo, quienes tenían noticias de que lo que había en los libros influía en la propia existencia. En las fiestas no era raro que, al son de los tambores, los *huehuetl* y los *teponaztli*, en compañía de la música de las flautas, es escucharon cantos en los que se hablaba de libros.

2.4.4 EJEMPLOS DE CÓDICES MESOAMERICANOS

Figura 2.4 *Códice Telleriano-Remense*
Fray Pedro de los Ríos, 1562 ó 1563, castellano, 32x22 cm



A lado de Huitzilíhuitl, se ve una mujer de la que una glosa hace notar que es *pintora* **la señora Miauhuaxóchitl,** de ella sabemos gracias a la *Crónica Mexicáyotl* de Fernando Alvarado Tezozómoc.
(León-Portilla, 2012, 147)

Figura *2.5 Códice Vaticano A, Fin del Sol de viento*



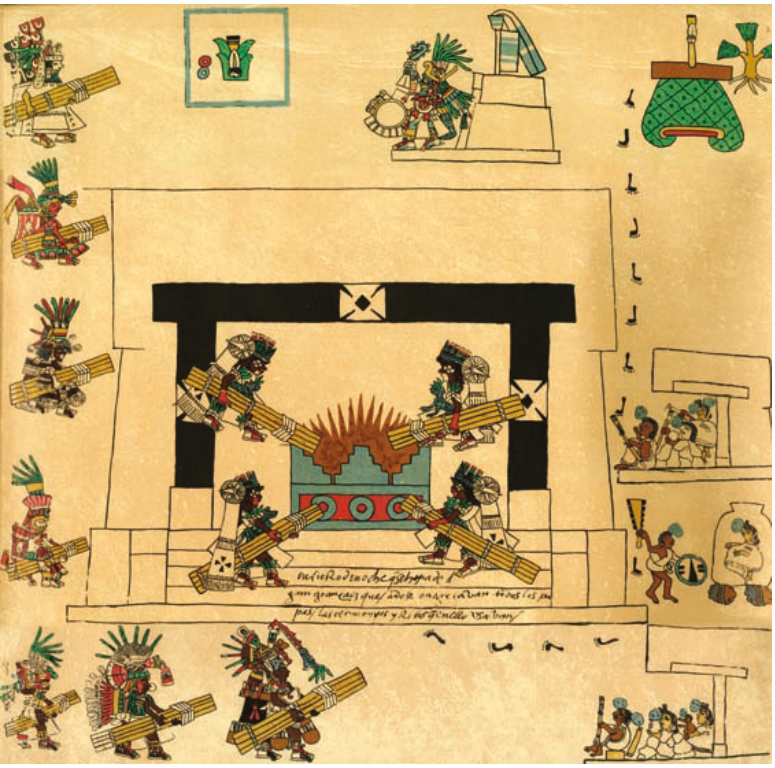
Aunque tardío (400 a.C.-200 d.C.), presenta en varias páginas las imágenes de los soles que han existido. Aquí se reproduce la página 5r. en la que se contempla lo que ocurrió al terminar violentamente el *Ehécatl Tonatiuh,* edad del Sol de Viento. Entonces los seres humanos se convirtieron en monos. De esto se habla en la L*eyenda de los Soles.* (Velásquez, 1975)



2.3

Figura 2.6 *Códice Borgia.*
Ceremonia de ofrenda al Sol
Antes de la Conquista española. Náhuatl. Piel de animal, cada hoja es un cuadrado de 27 cm por 27 cm

En la página 49 del *Códice Borgia* aparece el Sol con el glifo de *nahui ollin*, sentado en su trono y frente a él la imagen del cielo con el símbolo de la luna. En el centro de la escena hay un mamífero que actúa como sacrificador y corta la cabeza de codornices que arroja luego a la tierra. Con la sangre de las codornices se alimenta el Sol. Toda la escena está circundada por los volátiles que representan las horas de la noche. (Ibíd., 150)



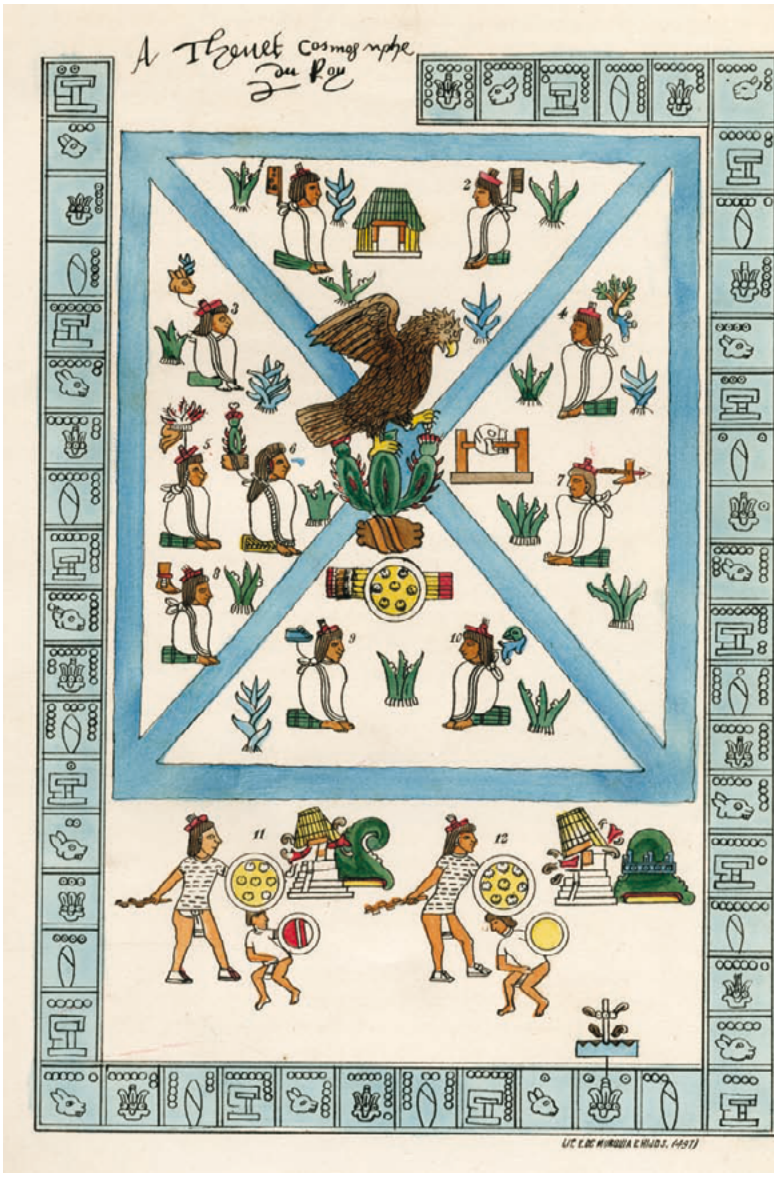
2.4

Figura 2.7 *Códice Borbónico.*
La fiesta del Fuego Nuevo
1562 ó 1563, *Amate* plegado en forma de acordeón. 39 por 39,5 cm

En este códice puede contemplarse la interacción del hombre y los dioses en una fiesta de Panquetzaliztli. En ella se celebraba el nacimiento de Huitzilopochtli que se ve en lo alto de la página, entre el glifo de un *año 2-Caña* y el topónimo del Huizachtépetl, donde se efectuaba el ritual del fuego nuevo. (Ibíd., 152)

Figura 2.8 ***Códice Mendoza.***
Evocación de la grandeza mexica

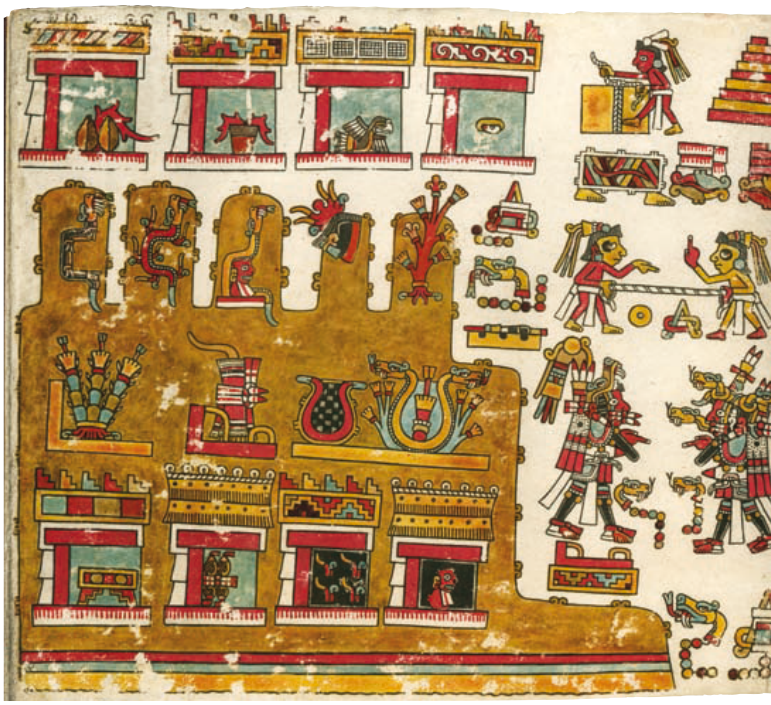
Preparado para informar a Carlos V acerca de la historia, los tributos y las formas de vida de los mexicas, ostenta en su primera página una evocación de la grandeza de éstos, simbolizada por la fundación de Tenochtitlan, con el águila en el centro y los sacerdotes y jefes en los cuadrantes del mundo. La primera victoria de los mexicas se recuerda en la parte inferior. La página está enmarcada por los glifos de los años. (Ibíd., 154)



2.5

Figura 2.9 ***Códice Vindobonense***
Mapa paisaje sagrado

En su página 5r. se representa una especie de mapa paisaje sagrado con montañas, glifos toponímicos y la fecha, del año 5-Casa y el día 7-Serpiente. Se integra así el marco espacio temporal relacionado con el origen de los pueblos. Luego, en casa 5-Casa 9-Serpiente, se evoca la ceremonia del fuego nuevo con la presencia de dos sacerdotes y otros dignatarios. (Ibíd., 152)



2.6



3.1 El centurión y los dos soldados (1370)



3.2 San Cristóbal de Buxheim (1423)

III. EL LIBRO EN EL SIGLO XV

3.1 EL LIBRO IMPRESO

La cuarta forma del libro es la del *libro impreso,* que no es sino el códice hecho con papel en vez de con papiro (*papel* se deriva de *papiro*) o pergamino e impreso en lugar de manuscrito.

3.1.2 LA XILOGRAFÍA

Inventada en China en el año 594 a. de C., consiste en rebajar en un bloque de madera, según ciertas técnicas, las partes blancas del motivo que ha de construir el futuro impreso, que pueden ser letras, figuras o combinaciones de ambas. En Europa la primera xilografía (cuyo autor se desconoce) se atribuye al año 1370. Se titula *El centurión y los soldados* (fig. 3.1) y fue hallada en la abadía de *Le Ferte-sur-Grosne*. En 1423 se imprimió la xilografía llamada *San Cristóbal de Buxheim* (fig. 3.2), hallada en Certosa de Buxheim, cerca de Memmingen (Alemania).

El perfeccionamiento de la técnica xilográfica de esta época en el centro de Europa, daría lugar a la aparición de un nuevo tipo de libro, intermedio entre el códice y el libro impreso con tipos sueltos.



3.3 Sutra del diamante, el libro xilográfico más antiguo del mundo (868)

3.1.3 EL LIBRO XILOGRÁFICO

El libro xilográfico, también llamado *libro bloque* (por imprimirse en bloque de madera) *o libro tabelario* (de tabla), aparece en Alemania (que entonces comprendía también a Suiza y los Países Bajos) más o menos a partir de 1430, aunque su origen es mucho más antiguo.

El libro bloque más antiguo que se conoce llamado *Sutra del diamante* (fig. 3.3), fue impreso en China el 11 de mayo del 868, según se especifica en su propio texto: *Este libro fue impreso por Wang Chieh el 11 de mayo del 868 para ser distribuido a todos gratuitamente, con el fin de perpetuar con profundo respeto la memoria de sus padres*. Lo componen siete hojas unidas entre sí que forman un rollo de 4,90 m por 30 cm. Fue hallado por Paul Pelliot en 1907 en un aposento secreto tapiado en el interior de una gruta de Tung Huang, en el extremo noroccidental de China. Se trata, pues, del primer libro impreso en el

mundo, si bien por el procedimiento de la xilografía y en forma de rollo, aspecto, por el que se distinguiría de los libro xilográficos europeos, que adoptarían la forma del códice.

El primer libro xilográfico europeo se tituló *Biblia pauperum* (Biblia de los pobres) (fig. 3.4) y fue impreso en 1430. De la misma época y técnica son también el *Apocalipsis*, el *Ars moriendi* (Arte de bien morir), el *Donato*, el *Decálogo*, el *Símbolo apostólico*, el *Libro de los planetas,* El *Cantar de los Cantares,* entre otros. En total, no rebasa el número de 33 títulos, con un centenar de ediciones entre todos.



3.4 Tres episodios que ilustran las correspondencias tipológicas de la *Biblia Pauperum* entre el Antiguo y el Nuevo Testamento: Eva y la serpiente, la Anunciación y el milagro de Gedeón.

Los libros tabelarios apenas rebasan las cincuenta páginas, y estaban destinado a personas de escasa cultura. Estos libros se imprimían por una sola cara, pero las hojas se pegaban entre sí por la cara blanca, de manera que parecía impreso por amabas caras del papel. Como antes acontecía con el rollo, era el códice la forma del libro prestigiada y destinada a lectores cultos, ricos o influyentes. Este procedimiento requería que los textos fueran grabados letra a letra, línea a línea y página a página. Ello, sumado a que sus tirajes nunca fueron notables ni de gran calidad, contribuyó a que dejará de existir en los años cincuenta del

siglo XV, con la aparición de la imprenta. Sus tirajes debieron oscilar entre doscientos y trescientos ejemplares por título.

3.2 EL LIBRO TIPOGRÁFICO

3.2.1 INVENCIÓN DE LA IMPRENTA

La invención de la imprenta no es europea sino china, ya que en el año 960, durante el período de los Song (960-1279), se usaron en China tipos movibles de madera. Hacia el 972 se imprimió en China un canon budista[1], y después, hacia el 1000, las grandes dinásticas. Con todo, el verdadero invento de la imprenta china se adjudica a Pi Sheng (fig. 3.7), que en el 1045 fabricó caracteres de arcilla sometida al fuego, valiéndose de moldes de metal, y poco después usó tipos movibles hechos de estaño, madera, bronce, etcétera. Algunos datos hacen pensar que, en 1400 se habían perfeccionado los sistemas chinos de composición e impresión de textos. Y que en Corea, en 1390, se fundían tipos movibles, en 1403 el rey Tai Tiong ordenó grabar en cobre los caracteres del alfabeto coreano para la reproducción de textos, pero no hay nada que compruebe los mismos. La segunda fundición de caracteres coreanos data de 1420, y la tercera, de 1434. Hacia 1450 se había realizado ya cuando menos cuatro fundiciones de caracteres por cuenta de esta corte. Cabe, por lo tanto, preguntarse si a mediados del siglo XV se conocía en Europa estos antecedentes en relación a la invención de la imprenta. Puede conjeturarse que sí, debido a los viajes diplomáticos, comerciantes y religiosos, constatados desde 1247 hasta la época de la invención de la imprenta europea.

1 En el budismo *el canon* es considerado como la base de escritos de una escuela o grupo determinado que estructura la forma de tratar ciertos temas generales o específicos del budismo.

Esto no significa, naturalmente que los tipógrafos europeos no inventasen su propia imprenta, independientemente del invento chino, de la misma manera que tampoco puede afirmarse rotundamente que la imprenta europea no fuese inventada en varios lugares más o menos al mismo tiempo. El lugar (Europa central) y la época (inicios de Renacimiento) eran, ciertamente, los adecuados para que en el mundo cultural europeo hiciera aparición la imprenta.

3.2.2 INVENCIÓN DE LA IMPRENTA EUROPEA

En relación con este hecho fundamental de la cultura humana, sus inicios permanecen aún oscuros, y tal vez nunca sepamos cómo ocurrieron las cosas en realidad. Muchos de los pasos iniciales se suponen, pero de ellos no se tiene fehaciencia documental. Para empezar, se discute aún quién fue el verdadero inventor. Aunque hoy se esté humanamente seguro de que, en efecto fue Gutenberg, lo cierto es que en otros lugares distintos de Maguncia se han propuesto otros nombres. Por ejemplo, los neerlandeses se inclinan por Lorenzo Janszoon, llamado Lorenzo Cóster o Koster, (en neerlandés, *sacristán*[2]) debido a su oficio. Se supuso durante un tiempo que había sido el inventor de la imprenta en los Países Bajos; pese a que hoy apenas se da crédito a esta aseveración, los bibliófilos siguen llamando *costerinos* a ciertos libros o impresos neerlandeses de la época. Otros supuestos inventores son el italiano Pamfilo Castaldi, médico y después tipógrafo, en Feltre; Johannes Brito, en Brujas (Bélgica); Procopio Waldvogel, orfebre originario de Praga, en Aviñón (Francia); Johann Mentelin, en Estrasburgo.

2 Dignidad eclesiástica a cuyo cargo estaba la custodia y guarda de los vasos, vestiduras y libros sagrados

El contrincante más serio de Maguncia es, sin duda, los Países Bajos, donde al parecer se imprimió con tipos movibles antes que en la ciudad alemana, pues consta que es la única nación europea a la que los alemanes no llevaron la imprenta. Respecto a esto, Johann Koelhof, en la *Crónica de Colonia*, impresa en 1499, asegura que la imprenta fue inventada en Maguncia en 1440, pero que su esbozo tuvo lugar en los Países Bajos, en los donatos que se imprimieron antes de ese año, y en el *Speculum salutis* (Espejo de salvación), incunable neerlandés impreso en 1450, aparecen letras y frases vueltas, lo que indicaría el uso de tipos sueltos. Puede por tanto concluirse que en Europa se estaba trabajando y buscando una técnica que hiciera posible la producción de libros a partir de un molde constituido por letras sueltas, en lugar de manuscribirlo o estamparlo en un bloque de madera grabada. Esta invención se atribuye a Gensfleisch zum Gutenberg cuyo mérito fue el de fundir letras sueltas y adaptar una prensa de uvas renana para la impresión de pliegos de papel, que es lo que constituyó la imprenta primitiva.

La escritura proporcionó a la humanidad un modo de preservar y documentar el conocimiento y la información, que trasciende el tiempo y el lugar. La impresión tipográfica permitió la producción económica y múltiple de la comunicación alfabética. Como resultado de este notable invento, se incrementó la alfabetización y el conocimiento se extendió rápidamente.

En síntesis, este capítulo se consideró necesario reunir algunos datos históricos en torno al libro a partir de sus materiales escriptóreos (piedra, papiro, pergamino, papel), cambios de formato (tablillas, rollo, códice…) y tipos de impresión.

La forma del libro ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, el *libro de artista* suele ser aplicado a cualquier cosa en el contexto artístico que se parece a un libro. Sin embargo, este conjunto funciona como un área sustantiva de actividad y crítica, la cual interroga la estructura del libro como un todo en el que tienen cabida la interrelación de elementos formales y conceptuales, temáticos y materiales.

Puede adoptar diversos formatos, ya sea de libro tipo códex, el de acordeón, el de caja con hojas sueltas, el de rollo a la manera de pergamino, el de carpeta…, bien sobre papel, tela, plástico o cualquier otro material. Esto no quiere decir que el contenido del libro sea un elemento puramente incidental al servicio de la forma, la forma de producción y contenido son uno y la misma idea. El libro de artista integra los medios formales de su realización y producción con cuestiones estéticas y conceptuales.

Un libro no es un estuche de palabras,

un saco de palabras,

un soporte de palabras.

Ulises Carrión

IV. EL LIBRO DE ARTISTA

El objetivo principal de esta tesis es el desarrollo de un libro de artista, sobre una plataforma digital, por lo que en este capítulo se pretende abordar múltiples maneras de percibir la interactividad del libro, más allá de convenciones lógicas del lenguaje y la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones del libro tradicional. Si bien todos los libros son táctiles y espaciales, ya que su materialidad es fundamental para su significado. Los elementos de esa materialidad física y visual en los libros de artista maximizan el potencial del libro y solicitan ser leídos de forma diferente. Un libro de artista es algo más que una sólida producción bien editada. Debe de tener alguna convicción, algún alma, alguna razón de ser y de ser un libro. Es raro encontrar un libro de artista que no interrogue la forma conceptual o material del libro como parte de su intención, intereses temáticos o actividad de producción.

4.1 EL ESPACIO DEL LIBRO

Un libro no es solo un contenedor de palabras, es en esencia, un arte en el que prima la relación simbiótica entre el contenido y el continente y no, el continente supeditado al contenido, pues esto sería una visión reduccionista.

> El libro de artista no es solo un recipiente de texto e imágenes, debe tener cierta convicción, algo de alma, alguna razón de ser un libro a fin de tener éxito. (Drucker, 1995, 10).

Contiene cualquier manifestación del lenguaje o sistema de signos, en una secuencia espacio-temporal autónoma. Cada página es creada como un elemento individual que forma parte de una estructura (el libro) con un propósito específico en donde, la lectura constituye la prueba misma de la comprensión del contenido.

> Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, lingüísticos o no. (Carrión, 1975).

El libro es un depósito, una reserva de nociones intelectuales o de formas verbales. Como documento escrito, encierra en un espacio un contenido. Es un instrumento que a partir de un punto dado, puede liberar innumerables sonidos, imágenes, sentimientos, ideas y elementos de información. A*bre las puertas del tiempo y del espacio*, dado que puede concentrar en un sitio multitudes de datos dispersos y diseminado en el transcurso de los siglos y *en la extensión de los continentes* mediante una multitud de combinaciones distintas. (Escarpit, 18)

> Los márgenes del libro no son nunca nítidos ni rigurosamente cortantes. Más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de la configuración interna y la forma que le da autonomía, está inmerso en un sistema de alusiones a otros libros, a otros textos, otras frases como un nudo en una red. (Foucault. 1970 34).

El valor principal que todo hacedor de libro debería tener en cuenta, ya sea como artista, escritor, ilustrador, editor, etc., es el mensaje en sí, pues éste es el que realmente convertirá lo que define la totalidad del libro respecto a aquello que lo define como secuencia espacio-temporal.

Su estructura y todos los elementos que conforman como tipos de contenido por textos, imágenes, objetos, sistemas de signos, lenguajes, métodos, técnicas, tamaño, etc. Estarán absolutamente vinculados al fin último de transmitir un mensaje como una totalidad que nutre y propicia su propia retroalimentación constitutiva entre su morfología y su potencial como significante.

Los libros no sólo se leen, pues caeríamos en el error de recrear únicamente el contenido sólo a través del código visual, sino que se sienten, se pueden percibir, oler, tocar e incluso oír, despertando en nosotros un sentimiento de totalidad donde se integran los cinco sentidos. Los libros tienen textura en sus materiales o son sensibles al contacto (libros electrónicos) por lo que podemos explorar impresiones de forma táctil (los hay ásperos, duros, rugosos, suaves, blandos, lisos…). Se pueden percibir por medio del color y la forma, desde la saturación, transparencia, opacidad o brillo de cada tono y composición cromática, hasta el tratamiento formal propiamente dicho del libro como objeto con acabados específicos, a gran o pequeña escala, etc. Elementos, todos ellos, que nos envuelven en esa infinitud asociativa y simbólica que nuestros anclajes culturales arraigados antropológicamente nos rememoran.

Los nombres de las distintas partes del libro son claramente de referencia, pertenecen al cuerpo humano como son la cabeza, el lomo, el nervio o la costilla, el pie y la ceja[1]. Se trata de la anatomía humana transpuesta, proyectada sobre la del libro. Eso refleja perfectamente el sentimiento de definición del hombre al libro. Vive por el libro como vive por su cuerpo: se desplaza, allí reflexiona. Cambiamos de lugares, confrontamos mundos diversos. El libro, es un recipiente que conserva, expone y transmite conocimientos al lector a través del tiempo y del espacio. Al interpretar su contenido precisa la continuidad en puntos de referencias. Fusión del cuerpo humano en la que se adquieren nuevos estados de conciencia y, una relación pasional que crece con la frecuencia asidua.

Robert Escarpit llamó al libro máquina *para leer* (Escarpit, 15) y en efecto así sucede, un libro no puede funcionar por si sólo, sin que nadie lo mire o escuche, el libro solo "habla" cuando es efectivamente leído por alguien. Y la lectura, es un proceso de comunicación visual de signos convencionales (tipográficos desde la invención de la imprenta) que transforma una información semántica dirigida al lector que lo interpreta.

Un libro de artista requiere de una lectura que más que cualquier otro tipo de libro, pide una comprensión activa del objeto, tanto a nivel perceptivo como cognoscitivo.

---

1 **cabeza** Parte superior del libro
lomo Sección de la cubierta que cubre la tripa.
pie Parte inferior del libro
ceja Pequeña pestaña protectora en la parte superior y en la inferior del libro creada con la tapa y la cubierta, y que es más grande que las hojas del libro.

> El libro de artista, bajo todas sus formas, llama a un conocimiento por los sentidos y por la razón. Requiere una reflexión, un desciframiento de los elementos puestos a nuestra disposición para revelar lo que se oculta más allá de las palabras. (Isabelle Jamenson, 2006)

La lógica del *diseño editorial* difiere mucho del libro-arte porque en un libro tradicional se toman en cuenta una amplia relación de variables que lo condicionan. Primero, debe preservar loablemente la funcionalidad y manejabilidad anatómica del libro basándose en lineamientos básicos *antropométricos* y ergonómicos. En segundo lugar, debe favorecer su producción masiva, loable para la cadena de impresión, suajes, troqueles y costos en general para y en cada uno de los pasos. Por otro lado trabajará partir de la retícula, la selección tipográfica, sus tamaños. *Trackings, kernings*, interlineado y alineación. Estas características, desde luego no demeritan el trabajo editorial, son múltiples las posibilidades por las que se puede comunicar, desde un creativo uso de lo bimedia (icónico y tipográfico), lo multimedia (diferentes medios y forma de contenido), o simplemente desde la experimentación. El libro de artista surge de una sucesión cambios ideológicos, conceptuales, estéticos y plásticos de tres campos: el arte, el libro y la poesía.

4.2 APROXIMACIONES AL LIBRO DE ARTISTA

Los *libros-Arte*, *Libros Ilustrados* o *Livres d´Artiste*, sean Libros-Objeto; sean múltiples o únicos; sean Libros-Instalación, Libros-Electrónicos; etc. Comúnmente se les define como Libro de Artista. De entre los intentos por definir y clasificar los Libros-Arte, cabe destacar las investigaciones

de Clive Phillpot[2]. Uno de sus artículos más enigmáticos empezaba de la siguiente manera:

> El término Libros de Artista parece aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parece un libro... Una de las primeras veces... que se usó el término Libro de Artista... se refería a "libros hechos por los artistas" Yo (...) quiero extender esta definición de Libros de Artistas a aquellos libros hechos o concebidos por artistas. (Phillpot, 1982 77)

Con esta aclaración Phillpot excluye del panorama de Libros-Arte aquellos libros relacionados con las artes del libro tradicional y la encuadernación.

En el diagrama Clive Phillpot que se muestra en la siguiente página (fig.4), vemos *la superposición de territorios de los libros, libros de artista y arte.* Una pera y una manzana con una lima al centro inscrita y en intersección con las otras frutas. La manzana representa los libros de Artista. Dentro de la lima hay tres áreas más pequeñas que representan tres subcategorías: libros-objeto, obras-libro y libros, con la modalidad de ser múltiples y únicos.

Phillpot optó por el término *Book Art* (Libro Arte) desde su ensayo *Recent Art and the Book Form* para reflejar el estatus de *la obra de arte y no el pedigree de su productor* (Phillpot, 1982, 2). En ese mismo año, 1982,

2 Clive Phillpot, fue director de la Biblioteca del Museum Modern Art de Nueva York. En la actualidad es uno de los principales conferenciantes sobre Libros-Arte y durante veinte años ha escrito numerosos ensayos, artículos de revistas, catálogos de exposiciones y otro tipo de estudios en relación a ellos.

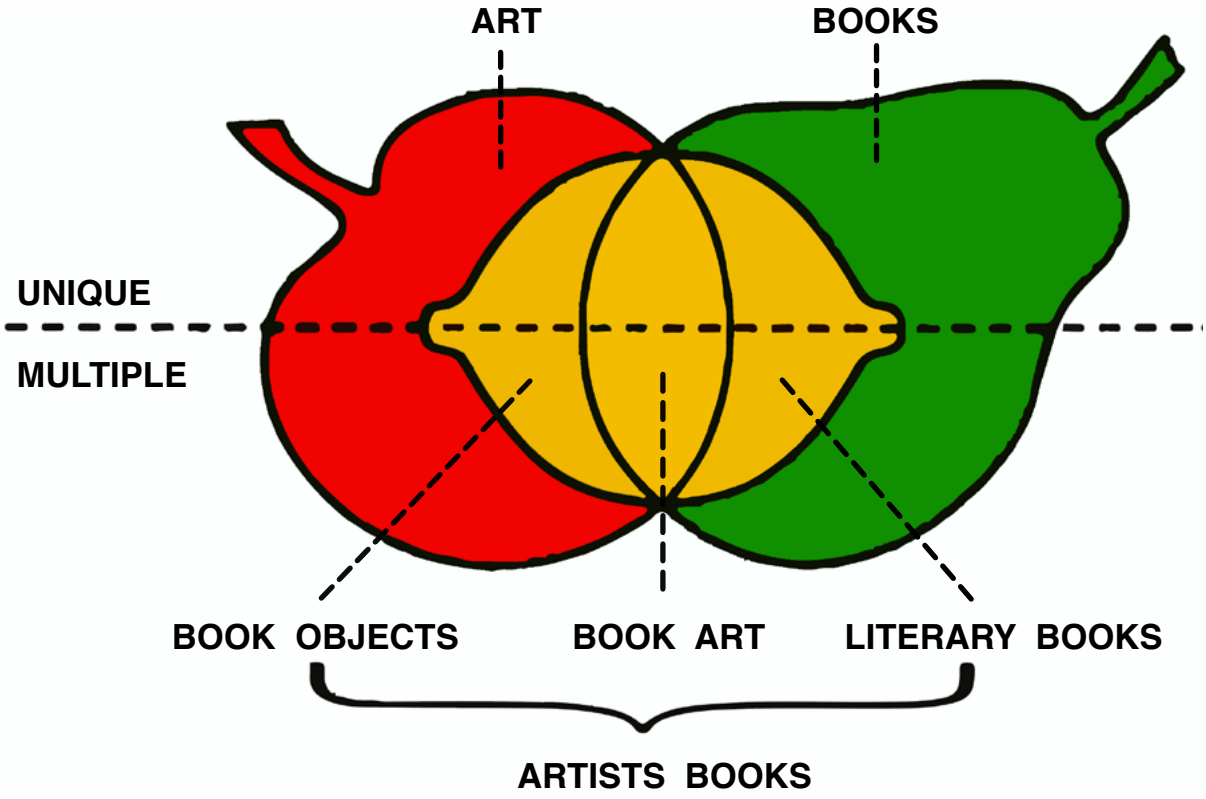


Figura 4 "Diagrama Libro, Libro de Artista y Arte" diseñado por Clive Phillpot en 1972

Phillpot publicó un tercer artículo cuya presentación en la portada fue a modo de definiciones los siguientes conceptos:

LIBRO (*Book*): Colección de páginas con o sin imágenes unidas por uno de sus extremos para formar series uniformes de hojas.

LIBRO DE ARTE (*Art Book*): Libro en el que la obra o un artista es el tema.

LIBRO-ARTE (*Book Art*): Arte en relación con la forma del libro.

OBRA-LIBRO (Bookwork): Obra de arte que depende de la estructura de un libro.

LIBRO-OBJETO (*Book Object*): Objeto de arte que alude a la forma del libro

De esta manera Clive Phillpot empezó a asentar los primeros puntuales distintivas de cada uno de los términos.

El término *libro de artista* apareció como tal en el año 1970 (Hellion, 21), para hacer referencia a un tipo específico de obras hechas por artistas en ediciones limitadas. Como muchos críticos han subrayado, el hecho de dar el nombre de *libro de artista* a este tipo de producciones no es una decisión muy afortunada (Lorenz, 3)[3], *ya que esto puede implicar cualquier cosa* (Carrión, 1987, 91) realizada por un artista. Este denominación designa un carácter exclusivista, sin embargo libros como *Glas*[4] de Jacques Derrida y *Tristram Shandy*[5] de Laurence Sterne, nos demuestran que desde otras disciplinas, también se pueden realizar libros de artista.

4.3 FORMA Y CONTENIDO

El término Libro de Artista parece ser aplicado cada vez más frecuentemente, confundiéndole con cualquier cosa que se parece a un libro o que está realizado sobre un soporte libro, o cuya proximidad al libro es muy evidente. Pero la confusión conceptual que se desprende de esta generalización puede esclarecerse si aceptamos que estas piezas pueden adoptar diversos formatos, ya sea el del libro tipo *codex*, el de acordeón, el de caja con hojas sueltas, el de rollo a la manera de pergamino, sobre papel, plástico, tela, a través de dispositivos electrónico llámese, com-

3 Lorenz, Angela. "Artist's Books - For Lack of a Better Name" *What is an artis't book.* 3-17-2012 Web 2-02-14 <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/whatis.htm#>
4 Jacques Derrida, Glas, 1990, University of Nebraska Press.
5 The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, Laurence Sterne, 1967.

putadoras personales, *laptops*, *netbooks*, *e-Readers*, tabletas, teléfonos celulares, dispositivos de reproducción multimedia (iPod, MP4, etc.) o cualquier otro material. *Sustituir las palabras por imágenes, el papel por pergamino y la tinta por pintura tiene consecuencias formales que cambian la apariencia del libro.* (Carrión, 1983, 121).

> Explorar el libro desde el aspecto visual: el material usado, las dimensiones, el color, el espaciamiento, etcétera. (…) no es lo único ni lo más esencial que hay que decir acerca de los libros. (Ibíd, 119)

Los libros de artista por tanto *tienen que ser situados en un contexto cultural* (Ibíd, 120)*,* pueden servirse del lenguaje o ser exclusivamente visuales; pueden tener un carácter documental, tener un hilo narrativo o, sencillamente, agrupar pensamientos y propuestas de acción de un artista.

Simon Ford en su artículo *Artists' Books in UK & Eire Librariesm* (Ford, 1993, 14-25) ofrece una recopilación de aproximaciones a la enunciación *definitiva*[6] del concepto de libro de Artista.

> Un libro u objeto que parece un libro en el cual un artista ha tenido una mayor aportación, más allá de la ilustración o autoría: donde la apariencia final del libro pertenece a la interferencia del artista/participación: donde el libro es la manifestación de la creatividad del artista: donde el libro es una obra de arte por sí mismo (Arlis/UK&Eire, 1989, 1)

6 Según las propias palabras de FORD, Ibídem

Partiendo de esta definición, las siguientes aproximaciones a la denominación de libro de artista fueron ordenadas por orden cronológico para constatar las modificaciones conceptuales que se han ido afinando con el tiempo.

> La clase de libros de artista que se están haciendo actualmente son libros en tanto arte. No son libros de arte, o libros de reproducciones de arte, o libros que ilustran textos literarios, son libros que hacen afirmaciones artísticas dentro del contexto del arte más que en el de la literatura (Vanderlip, 1973 15).

Los libros de artista, no son catálogos de arte ilustrado, son signos lingüísticos o no que crean condiciones específicas de lectura. Una posibilidad para dar cuerpo al mundo emocional y mental de su creador.

> El aspecto más importante de los libros de artista radica en su adaptabilidad como instrumentos para extenderse a un público mucho más amplio del que disfruta actualmente el arte contemporáneo. (Lippard, 1977 40).

El libro de artista es un medio accesible que integra los medios formales de su realización y producción con sus cuestiones temáticas o estética, que tiene la capacidad de circular libremente gracias a que puede distribuirse de manera independiente a las limitaciones de una institución, y que además puede evitar la desfiguración por parte de los críticos y otros mediadores.

> Libros de artista o folletos son producidos por el artista utilizando métodos de reproducción múltiple y (teóricamente) edición limitada, en el cual el artista documenta o realiza ideas artísticas u obras de arte. Autobiografías, cartas o colecciones de escritos –así como el formato del libro-arte- se ignora hasta ahora cómo perpetúan formas convencionales de la literatura. Los Libros de Artista han pasado a usarse mayoritariamente para denotar el fenómeno completo de los libros en los que el artista ha asumido el rol de autor, incluso en el sentido tradicional de la literatura, o en el sentido que el artista es el autor del libro como una obra de arte. (Phillpot, 1977, 355).

La intrusión de signos heterogéneos en las páginas de los libros de artista sin importar como sean, los dota de un carácter autónomo. Liberándose de la literatura, es el artista el que toma el papel de autor. Como dice Ulises Carrión: *De arranque, los libros* (…) *tenían que liberarse de las letras* (Carrión, 1985 115).

> El libro de Artista es una obra de arte por sí misma y debe ser considerado en estos términos. Pueden dividirse en dos grupos distintos: El primero, los que por la naturaleza del medio empleado en su definición (proceso de impresión comercial como offset, fotocopiadora, etc.) se parece a la forma del libro, mientras que no se parce en contenido, estilo o concepto a otras categorías de libros. Los segundos, las obras únicas que a menudo define y contradice las convenciones establecidas del "libro" y más radicalmente expande la definición. (Apple, 1981, 7)

La relación física con el libro de artista esta determinada por su contenido. Busca una forma de interrogar y no un mero vehículo de reproducción. Si el libro adquiere las características de un libro ordinario o no dependerá de la coherencia interna del libro. *El libro de artista es una obra de arte* (…) una exhibición itinerante en la mayoría de los casos publicada por los mismos artistas. Es el producto de diversos fenómenos, un medio accesible para transmitir ideas, *puede ser visual, verbal o visual/verbal* (Lippard, 40)

> No es un libro de arte (reproducciones de obras), no es un libro sobre arte (escritos sobre historia y crítica), un Libro de Artista es una obra de arte por sí misma publicada por el artista y que por tanto debe considerarse como una exposición portátil. (Bell, 1981, 25)

Un libro de artista es una unidad que permite al artista existir fuera de la muy restringida área del arte, como pueden ser museos y galerías. Un vehículo materializante de la expresión, la intención y la forma de su lenguaje.

> Los Libros de Artista pueden ser descritos como aquellos libros que han sido producidos por artistas, distintos de otras clases de publicaciones artísticas en las que ellos no están vinculados a las convenciones de la literatura o a la crítica o a la ilustración. La principal teoría de los Libros de Artista es que en vez de ser sobre arte, son libros que tienden a ser obras de arte por sí mismos. (Guest, 1981 7)

Los libros de artista son sometidos a las condiciones objetivas de percepción e intercambio del mundo pasional e intelectual del artista, consciente del proceso entero, el cuerpo es una obra de arte y no solo una estructura concreta repartida entre varios responsables como puede ser un libro ordinario tipo Codex.

> Para calificarlo de Libro de Artista, más acertadamente llamados obras-libros, una edición ha de ser múltiple (preferiblemente ilimitada), barata y de fácil accesibilidad. Sin material visual sólo para embellecer un texto, sino fusionando con éste. Su estructura formal –básicamente las cubiertas, las páginas y la secuencia de palabras e imágenes, así como el tamaño, la forma, el papel, encuadernación-y sus mecanismos –la manera de sostenerlo, abrirlo, dejarlo, ojearlo, leerlo, y cerrar un libro- debe reforzarse el uno en el otro". (Guest, 1981 7)

Los materiales utilizados en los libros de artista responde a las condiciones específicas de su contenido, debe existir coherencia entre los mensajes y su apariencia física. De estos dos elementos dependerá su forma y ritmo de lectura. *El espacio modifica la comunicación. El espacio impone sus propias leyes a la comunicación.* (Carrión, 1975 47)

> Un libro de Artista es un libro con un interés propio y no por la información que contiene. Es decir: no contiene muchas obras, como un libro de poemas. Es una obra. Su diseño y formato refleja su contenido que intermergen y se interpretan. Debe ser un arte: un libro de Artista puede ser música, fotografía, gráfico, literatura, entre varios medios plásticos. La experiencia de leerlo y mirarlo es lo que empuja al artista a hacerlo.(Higgins, 1985, 11)

Explorar el libro desde el aspecto visual: materiales, color, dimensión, formato, extensión, étc. no es el punto principal. El libro de artista no interroga el carácter material del libro como parte de su intención, es un espacio alternativo que toma cualquier forma, su modo de producción va más allá de un aspecto estético, es algo más que una *sólida reproducción manual* (Drucker, 1995 10) Es una obra conceptual que cuestiona a los libros en general a partir de su pluralidad discursiva.

Desde mi punto de vista, el libro de artista es una aproximación morfológica[7] del libro. Su lectura es un *intermezzo*, un *inter-ser* entre contenido y continente. Una vibración del libro como instrumento creativo Melodía de signos heterogéneos con acústica *pianissimo*[8] por parte de un artista, escritor, fotógrafo o productor. Composición dirigida a cualquier lector deseoso de escuchar.

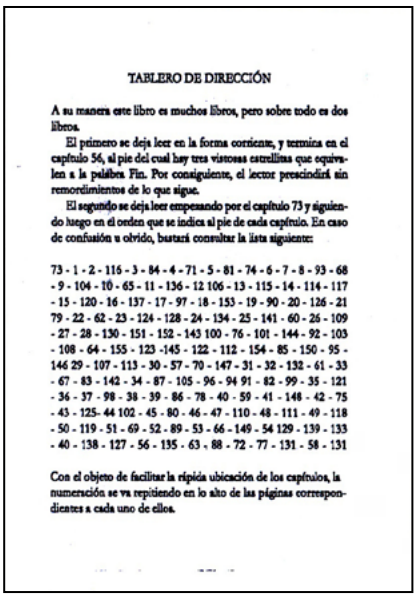
4.4 INTERACTIVIDAD

Al leer un libro, nos adentramos en la linealidad de su lectura, vamos siendo guiados a través de cada hoja, de cada capítulo, mas la reverberación de una palabra en el inconsciente dispara la memoria a territorios mas allá de la historia vertida en el texto, hace falta tan solo una imagen, una escena para desterritorializar la mente. Un ejemplo de esto, es el libro "Rayuela", de Julio

7 *morfología*
a. Parte de la biología que estudia la forma de los seres orgánicos y de las modificaciones o transformaciones que experimenta.
b. Parte de la lingüística que estudia la flexión, derivación y composición de las palabras.
Por tanto, al utilizar esta palabra me refiero tanto a las mutaciones que experimenta el libro, como a sus ramificaciones y eclécticas formulaciones compositivas.

8 **Me refiero a la interacción individual del lector con el libro de artista.** Es el único que escucha. *Pianissimo* (del italiano, "muy suave") es un término que se utiliza en notación musical para indicar un grado determinado de intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico.

Cortazar, donde hay dos formas de leerlo, la primera, de tipo tradicional y secuencial y la segunda, siguiendo el tablero de dirección que se propone al inicio del libro (fig.4.1), lo que trae como resultado que las historias narradas en ambos casos son distintas a pesar de tener la misma base, sin que por ello las lecturas resulten extrañas o aberrantes.



TABLERO DE DIRECCIÓN

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.

El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65 - 11 - 136 - 12 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108 - 64 - 155 - 123 -145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146 29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125- 44 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 129 - 139 - 133 - 40 - 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131

Con el objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.

4.1 Julio Cortázar, Rayuela, índice.

El libro es una máquina de guerra, la cual se activa en la medida de quien lo activa, es así un libro de arena que se transforma en la medida del lector. Podríamos decir entonces que a pesar de los límites de contenido y forma del libro, este se recrea en la mente infinidad de veces. El libro árbol, encierra una red de conexiones que toma forma a medida que se da la lectura, la posibilidad de estas conexiones depende de la relación escritor y lector, mensaje y receptor. Hacer de manifiesto esta posibilidad del libro, encierra expresar el rizoma contenido en el lenguaje, es expresar una sensibilidad a lo múltiple contenida en lo lineal.

La obra de Raymond Queneau ***Cent mille milliards de poèmes*** (Cien mil millones de poemas) (fig. 4.2) publicada en 1961, expresa la interactividad latente en la poesía, pues si bien la ambigüedad es una forma de permitir la múltiple significación, Quenaue hace tangible la posibilidad infinita de la expresión escrita, permitiendo mediante diez páginas de catorce sonetos, dividiendo cada hoja en catorce partes y teniendo como nodo o centro la compaginación del libro, permite la multiplicación de los verbos en la estrafalaria cantidad de 100 000 000 000 000 de posibilidades de generar un poema el cual incluso mantiene su rima.

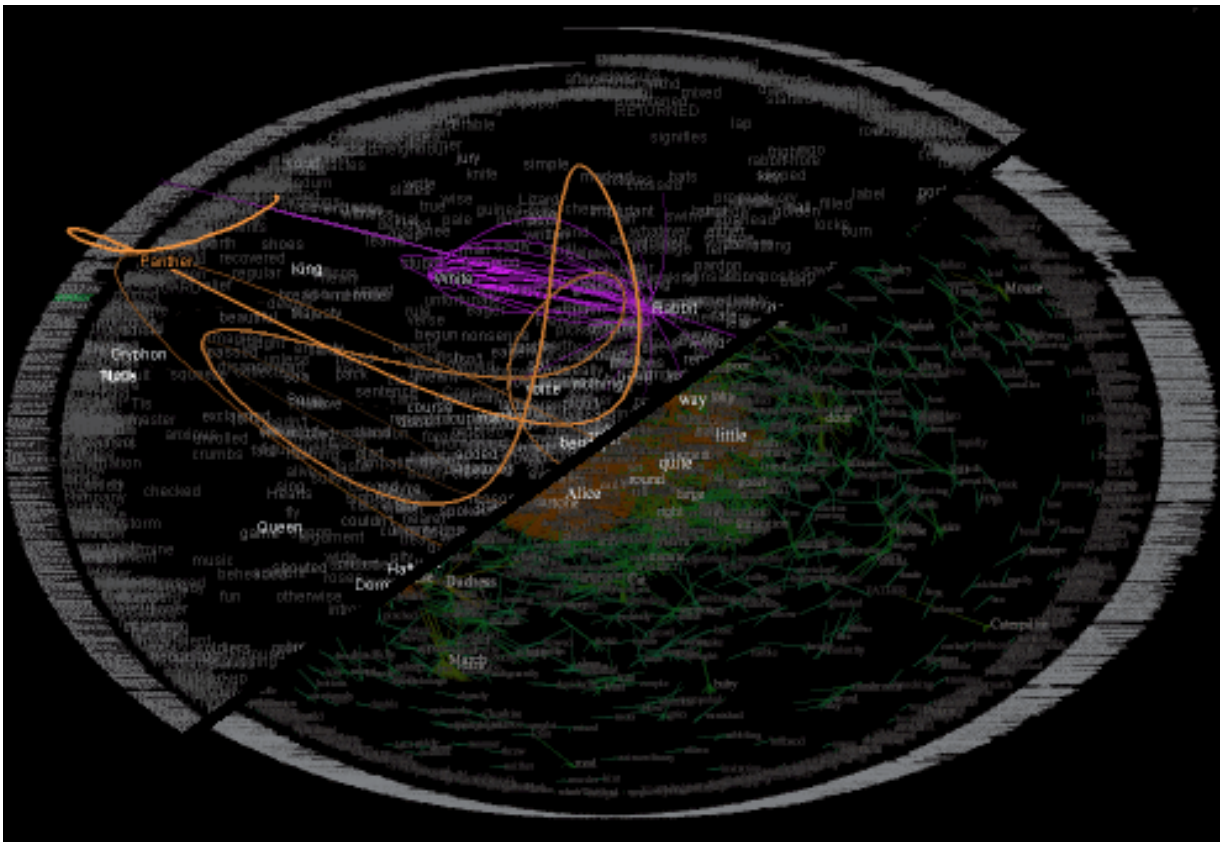




4.2 Raymond Queneau *Cent mille milliards de poèmes*, 1961

La ordenación y forma de lectura (de abajo hacia arriba, por la mitad, desde la última página, etc.) Abre la posibilidad al lector de ser copartícipe de la gestación del contenido, a partir de modificar la forma en que lo va leyendo, teniendo como único limite la estructura del propio libro. Se abre a partir de la fragmentariedad, la oportunidad de interactuar.

Es más que evidente que la incursión del libro en los cuestionamientos de su forma y contenido, antecede y satisface la necesidad sensible de la participación activa del lector/receptor en la información que este recibe, permitiendo entender, como es que ahora percibimos y entendemos la interactividad en el medio digital. Puede considerarse esta obra como un principio de hiperenlace, el procedimiento no es solo una invitación a generar poemas mediante un procedimiento experimental si no que es también una incitación a leer los poemas de manera no lineal.



4.3 W. Bradford Paley *Text Arc*, 2002

En ocasiones la comunicación intersubjetiva ocurre en un espacio abstracto, más allá del libro, ideal, impalpable, pero manteniendo sus cuestionamientos y preocupaciones. Este espacio modifica la comunicación, impone sus propias leyes a la comunicación. El lenguaje transmite ideas, es decir, transmite imágenes metales. El espacio se transforma en el espacio del pensamiento en el *topos uranos*[9], donde las relaciones no son jerárquicas, si no circulares, el lenguaje entonces se expresa al unísono, anacrónico.

Text Arc (fig. 4.3) expresa la naturaleza y el sentido del contenido en un texto, representa todo el texto el texto de Alicia en el país de la maravillas como dos espirales concéntricas en la pantalla: cada línea se dibuja en una pequeña (un píxel de altura) fuente alrededor de la parte exterior, a partir

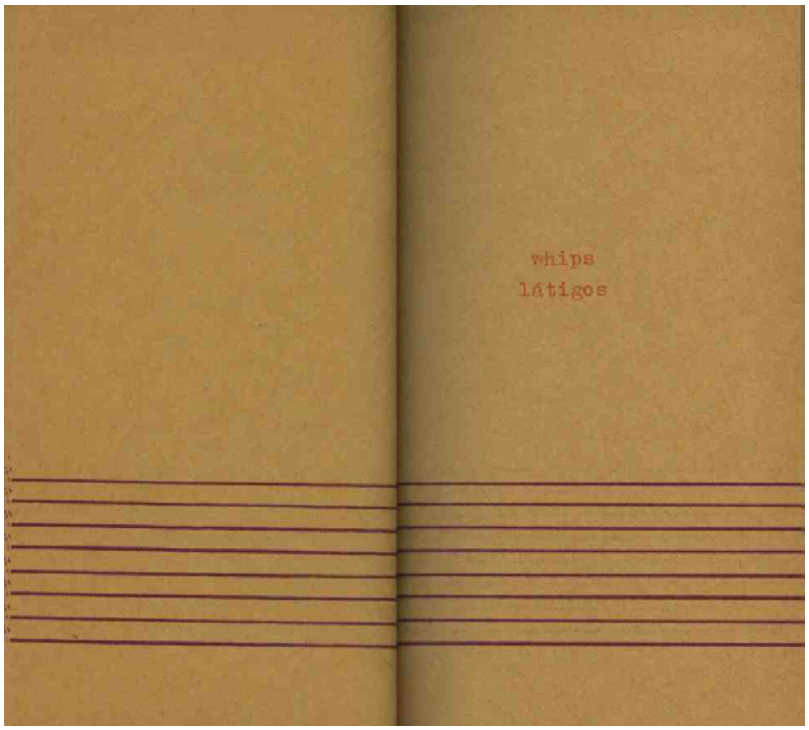
9 El término que usaba Platón para referirse a su mundo de ideas en la realidad.

de la parte superior, a continuación, cada palabra se dibuja en el interior de forma legible. En donde las palabras de uso frecuente destacan sobre el fondo con mayor intensidad.

Tenga en cuenta que los personajes clave como Alicia, el Rey, la Reina, y el Sombrerero se destacan, como lo hacen otras palabras evocadoras de la historia. A partir de estas palabras mas frecuentes uno puede ir siguiendo los trazos que se generan a partir de seleccionar una palabra y ver cómo se van ordenando a medida que aparecen en el texto. Es observar el proceso cognitivo-visual de la lectura ejecutándose a la par del proceso real de percibir dicha obra. La interactividad surge en el momento en el que el lector va siguiendo el movimiento de las líneas-redes generadas al seleccionar una palabra que atrae la mirada, así mismo, es posible detener el curso de su movimiento dando nuevamente *click*, es una conversión de palabra e imagen que deviene en una compleja poesía visual, desentrañando los procesos de la lectura más allá de la arborescencia lingüística *chomskiana*, y adentrándose en los terrenos de la descentralidad y la infinitud del lenguaje.

4.5 LA LINEALIDAD EN EL LIBRO DE ARTISTA

El espacio de la escritura se confirma como una línea, un recorrido que se distribuye en un espacio para hacerse legible. Un orden continúo en la estructura fragmentada del libro. Dicho recorrido se realiza en el límite físico de una hoja de papel, mas sus distancias tienen resonancia con el exterior. Con el dedo sobre el libro, siguiendo a la mirada, el cuerpo recorre la distan-



4.4 Looking for Poetry / Tras la poesía. 1973

cia de las letras, sumerge su atención en la percepción de una totalidad (la historia, el argumento el discurso) y se deleita con cada oasis en el camino, frescas palabras que resuenan en el interior, la lectura lineal del libro es viaje guiado, de la mano del escritor, literalmente.

Ulises Carrión en su libro ***Tras la poesía*** (fig. 4.4) se refiere a la escritura como recorrido y definición de un espacio. El titulo habla al mismo tiempo de una persecución, una búsqueda que afirma paulatinamente su pregunta por medio de la palabra *looking*, que significa observar y buscar a la vez.

Ocho líneas recorren el libro de principio a fin y en cada hoja se escribe una palabra. El libro se compone de cinco secciones que conforman la siguiente serie de palabras:

a) Líneas, hilos, alambres, cuerdas, cables, cabellos, arterias, canales, ríos, caminos.

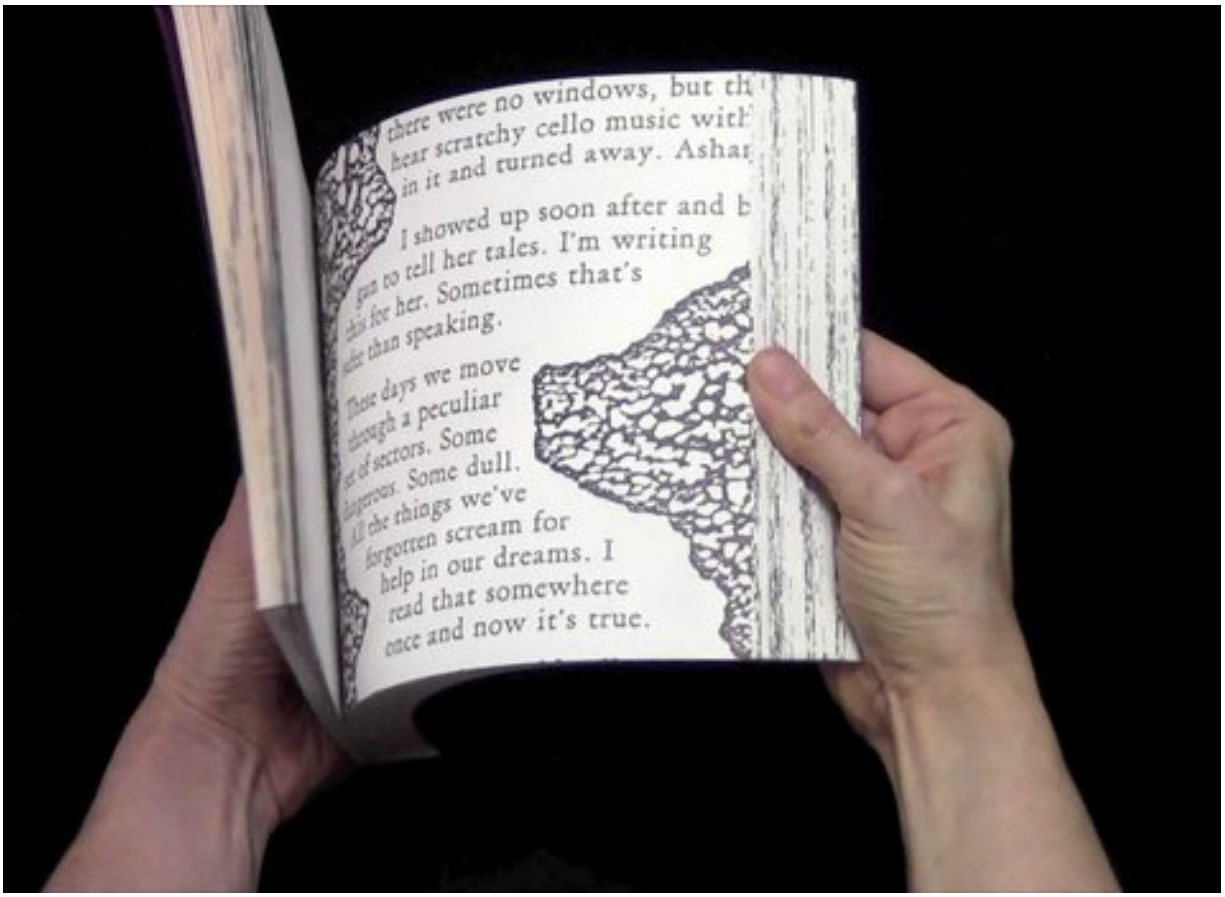
b) Líneas, horizontes, agujas, lanzas, látigos, heridas, cicatrices, surcos.

c) Líneas, peldaños dobleces, persianas, traviesas, repisas, remos, fideos, flautas, lápices.

d) Líneas, aristas, planos, grados, fronteras, diámetros, hipotenusas, radios, rayos, sombras.

e) Líneas, trayectorias, direcciones, distancias, latitudes, espacios, relaciones, símbolos, metáforas, poesía.

Ulises Carrión habla principalmente de la poesía escrita, del espacio que genera. Con esta serie de palabras va desde el espacio suscitado por la huella de la escritura, su geometría propia, sus límites y trayectoria. El sentido poético no se encuentra desasociada del espacio gráfico, por el contrario son una y la misma cosa. El espacio del libro, contenido en su trayectoria lineal, no tiene límite de expresión, ya sea la expresión obsesiva del tiempo en la obra On Kawara *one million years*, que ausculta de manera minuciosa el desarrollo de un millón de años en el futuro, hasta los espacios dentro de los espacios de la literatura como es caso de *Sheherezada*.



4.5 Foliscopio de Janet Zweig y texto de Holly Anderson, *Sheherezade,* 1988

Las mil y una noches, a partir de sus relatos enmarcados es un espejo que refleja el espacio infinito del relato. Cada relato se adentra en el otro haciendo resonancia a medida que se sumerge en la historia de la historia de la historia. Salto al vacío del infinito de las letras. La expresión fehaciente de este hecho recae en la obra de Janet Zweig y Holly Anderson "Sheherezada", presentada cono un folioscopio, un acercamiento microscópico a la letra, cuerda-línea que se extiende a partir del movimiento a manera de *flipbook*.

El libro se compone de fotocopias de fragmentos de texto de las versiones de Anderson de ***Las mil y una noches*** (fig. 4.5). Cada página muestra una imagen cada vez más grande (volada con la fotocopiadora), hasta que las palabras son

tan grandes que ya no se pueden leer. Cuando el tipo se amplía hasta el punto de que se convierta en sin sentido, un nuevo párrafo de texto aparece, muy pequeño, en uno de los espacios en blanco en la página. Las ampliaciones continúan de manera que este nuevo párrafo se vuelve demasiado grande para ser leído. Este proceso se repite en todo el libro. La estructura del libro animado permite al lector ver el proceso de ampliación así como el mensaje principal, aunque cada página se puede leer por separado.

4.6 MULTIDISCIPLINARIEDAD EN EL LIBRO DE ARTISTA

Un libro es multidisciplinario en tanto que trascienda las fronteras de su forma, y a su vez mantiene una relación estrecha consigo misma, valiéndose de ambas posibilidades para generar un hibrido, un libro que se desarrolla y construye en los dos ámbitos. En este caso, en la relación entre el libro y el medio digital, se implica una multidisciplinariedad que logra establecerse mediante el uso de ambos soportes, la interactividad anacrónica y multifacética de los medios digitales y el libro, en su posibilidad formal y de contenido. Un libro a dos bandas, que se traslada y se construye en lo digital, y de lo digital se remite nuevamente al libro.

Galería ***Difformite*** (fig.4.6) en palabras de Johanna Drucker es:

> Complejo, mutable, texto cambiante atravesado por la autoreferenciabilidad y los actos de deformación. Imaginación gráfica de Gretchen E. Henderson convierte el trabajo original como plataforma

4.6 *Galerie de Difformité,* Gretchen E. Henderson, 2011



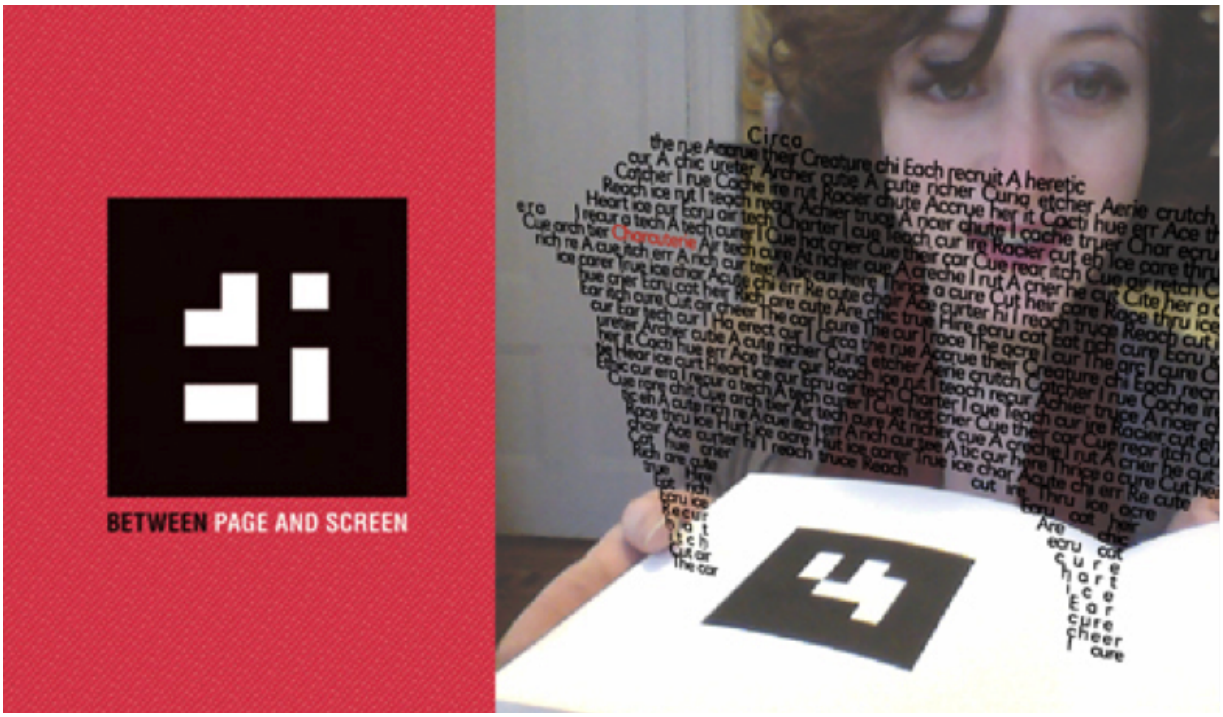
de trasformación a partir del pastiche, el cual se encuentra en funcionamiento con la pagina. El "libro" explora a través de plataformas de distribución y medios de comunicación del medio digital, generando una red que construye simultáneamente a la vez que destruye la integridad del objeto impreso. Es el meta-libro por excelencia, un reflejo y acoplamiento en como hacemos lo que leemos en el entorno actual. (Drucker, 2011, 1)[10]

10 What a work! This complex, mutable, shifting text is criss-crossed with self referentiality and acts of deformance. Gretchen E. Henderson's graphical imagination turns original work into found work and pastiche into performance on the page. The "book" explodes across distributed platforms and media, with a digitally networked existence that simultaneously builds on and destroys the integrity of the print object. Henderson's Galerie is at once the quintessential meta-book and the radical un-making-of-the- book, a fascinating romp and an engaging reflection on how we make what we read in the current environment. Drucker, Johanna. "Galerie de Difformité" gretchen e. henderson 28-9-2011. Web. 2-02-14 <http://bookunbound.wordpress.com/books/galerie-de-difformite/>

Este *meta-libro* se construye a partir de la interacción de los lectores, el libro incluye el texto original, ilustrado por deformaciones de colaboración, con instrucciones de elegir-su-propia-aventura y l*os códigos QR*[11] *q*ue vinculan a la creciente Galería en línea. La construcción destrucción del libro se da a partir de un libro previamente impreso, el cual esta sujeto a la manipulación y descarga de quien lo desee, todos los apartados del libro de la A a la Z. Las continuas transformaciones se muestran en la galería de la página así como se genera un foro de opinión y de comunidad, la cual intercambia sus impresiones y trabajos como lector activo y generador de nuevas formas de *diffórmite.* La deformidad se vuelve una modalidad de exploración de la literatura, en donde la autora asesora y aconseja al lector como cambiar la propia obra.

Otra obra que se inscribe en la multiplicidad de recursos es ***Between page and screen*** de Amaranth Bursok, (fig.4.7) en colaboración con su esposo, Brad Bouse, la obra, poema visual, se centra en el vínculo de dependencia que existe entre el libro, hecho a partir de código QR, y la pagina de Internet, la cual a partir del *QR*[12]y tecnología de realidad aumentada genera en la pantalla frases contenidas en el código QR, las cuales giran en torno a la relación amorosa epistolar entre "p" y "s". Dependencia en relación a que ni el libro, o la página, pueden funcionar de manera individual, la lectura se completa al utilizar ambos recursos, es así que la tecnología se ve supeditada al uso del libro como objeto y como medio de información para su funcionamiento, así como del libro requiere del medio digital para la comprensión total de libro, pues sin este, el código QR solo se entendería, a simple vista, como una abstracción o juego geométrico.

11 Los códigos QR, son un tipo de códigos de barras bidimensionales. Pueden leerse desde PC, *smartphone* o tableta mediante dispositivos de captura de imagen, como puede ser un escáner o la cámara de fotos, programas que lean los datos QR y una conexión a Internet para las direcciones web.



4.7 Amaranth Bursok & Brad Bouse, *Between page and screen*

Dichos ejemplos enmarcan la trasformación de la lectura. El libro, al abrir sus procesos al medio digital, mas allá de su edición y manufactura, explota las posibilidades que en un principio se creían adversas a la forma física del libro.

4.7 TEXTO E HIPERTEXTO Y LITERATURA

El hipertexto es un sistema que ha evolucionado a lo largo del tiempo. No es un sistema inherente a los medios electrónicos, pero es ahí donde ha alcanzado su mayor potencial. Ya que el término *hipertexto* fue creado dentro del ámbito de los sistemas computacionales, es comprensible que se crea que estos sistemas surgieron en este medio. Sin embargo, es necesario remarcar que el hipertexto sí utiliza la tecnología disponible, pero no depende de ella completamente. Es un sistema de comunicación y

almacenamiento de información, que basa su estructura no en la información misma sino en el hecho de que existen conexiones entre elementos.

Con origen en el latín *textus*, la palabra texto describe a un conjunto de enunciados que permite dar un mensaje coherente y ordenado, ya sea de manera escrita o a través de la palabra. Se trata de una estructura compuesta por signos y una escritura determinada que da espacio a una unidad con sentido. La textualidad de un texto es el conjunto de condiciones que garantizan su existencia en cuanto tal: la adecuación, la coherencia y la cohesión.

Roland Barthes describe un ideal de textualidad que coincide exactamente con lo que se conoce como hipertexto, un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) unidos en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como *nexo (enlace), nodo, red, trama y trayecto*.

> En este texto ideal, abundan las redes (réseaux) que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista; son indeterminables (...) los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinidad del lenguaje. (Barthes citado por Landow, 1995,15)



4.8 Walter Benjamin

El texto como unidad de sentido es una red que se conecta e interconecta con el exterior, es un nodo dentro de una red de referencias. Cada fragmento textual ocupa una posición espacial que invita a una lectura tabularía y múltiple que los poetas, entre otros, han sabido explotar. Pero el soporte papel restringe y fija las posibilidades de apropiarse los elementos del texto. Aunque una página pueda recorrerse en varios sentidos, o un libro pueda hojearse desordenadamente, la materialidad del dispositivo de lectura limita seriamente las posibilidades de transgresión del libro.

Hipertexto en las palabras de Theodor Nelson:

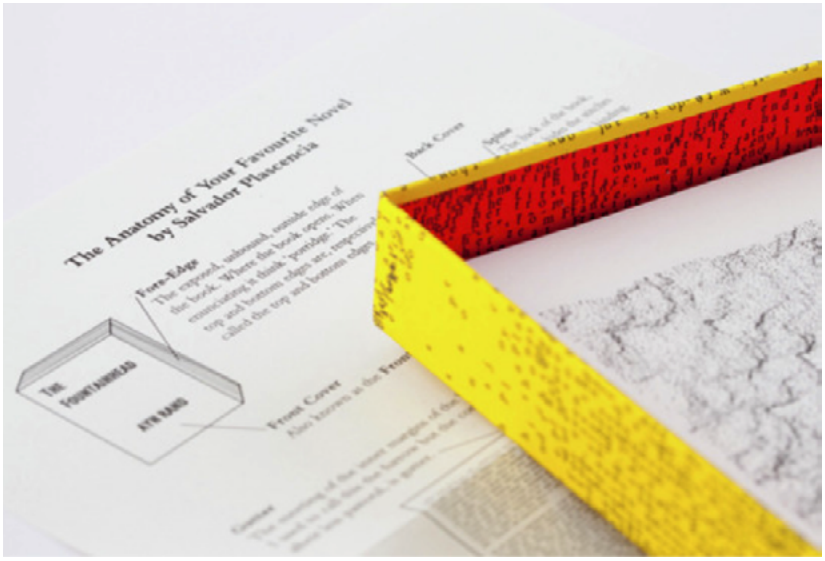
> Con hipertexto me refiero a una estructura no secuencial, aun texto que bifurca, que permita que el lector elija y que se lea mejor. Se trata de una serie de bloques de texto conectados entre si por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario. (Nelson, 1980, 2)

La hipertextualidad en la literatura, supone la trasgresión de los límites formales del libro y abre la posibilidad de utilizar las redes que surgen del nodo-libro. Dicha intención presupone un antecedente a la hipertextualidad de los medios digitales, así como un desarrollo de la literatura, a la par de los medios electrónicos, absorbiendo y utilizando para sus formas.

Walter Benjamín (fig. 4.8) en su intento de una filosofía del siglo XIX, utiliza como marco de referencia la ciudad de París en el 1800. La ciudad como un texto polifónico, el cual, en su inmensidad es irreductible a una sola opinión. La dialéctica como forma de conocimiento implica una contraposición del pasado latente de la ciudad y el juego de observación de las condiciones de su presente. En el *Libro de los pasajes* Benjamin busca que el lector genere su propia opinión, poniendo a su disposición toda su investigación, es decir, todos los datos recolectados en la biblioteca de París, de filósofos, poetas y sociólogos, todo a partir de la ciudad de París como eje que atraviesa todos los temas en apariencia disimiles.

Compuesto enteramente de citas, ***El libro de los pasajes*** es una unidad de sentido que trabaja a partir del hipertexto, cada apartado es simplemente una sugerencia de uso, cada artículo puede ser leído de manera individual o colectiva, o como así lo deseaba Benjamín, en oposición de unos con otros, generando una visión crítica de los hechos, los cuales se presentan de forma objetiva. Cada apartado contiene el origen de su cita. Aquí el aparato crítico de la obra (citas, notas al pie, bibliografía) toma preponderancia al ser medio a su vez de conexión con otros nodos, con otras fuentes que Benjamín busco vehementemente para su obra. El lector se pasea por la obra, y en-

cuentra puntos de interés y de observación, tal como si fuese andando en la ciudad misma, prestando atención a unas cosas sobre otras, tomando decisiones de dirección y tiempo (pausas, retrocesos, cambios de dirección). Un *flaneur* de las letras, en ese sentido se puede hablar de la ciudad como texto. Otro ejemplo de hipertextos es:





4.9 *Composition No. 1* Saporta, Marc. Reeditada por Visual Editions, 2011

Composition No. 1 (página anterior, fig. 4.9) obra original de Marc Saporta, reeditada por Visual Editions en el 2011. Utiliza cada hoja como una unidad en si misma, que es parte de una red rizomática de contenido, cualquier hoja puede continuar a la primera que se haya elegido en primera instancia y así subsecuentemente hasta terminar la narración contenida en la totalidad de la obra. El punto nodal, que confería el lomo del libro que en la obra de Queneau permitía los millones de poemas, aquí se disuelve. La unidad del libro es contenida en una caja, la cual posee en su interior el texto, que genera en su juego, una relación hipertextual es interactiva por parte del lector, el orden de la lectura determinara diferentes significados de la obra.

La no jerarquía, la no linealidad del texto permite una libertad de lectura, abre las posibilidades de la forma del libro y coloca a la par de los medios digitales. La versión en línea, como *eBook*, posee la particularidad de ser un texto en constante movimiento un ininterrumpido *scroll*, el cual solo se detiene al tocar la pantalla, permite este juego de bibliomancia, replica y hace eco con la obra en papel, no siendo igual de cautivante y azarosa la lectura de la obra.

En este capítulo se reunieron algunos acercamientos a la definición alrededor del Libro de Artista a fin de conocer sus características. Así mismo, los ejemplos aquí propuestos cumplen una característica en común, ninguno de ellos fue creado por un artista y tampoco surgen con la finalidad de ser una obra de arte. Los he seleccionado porque su contenido y forma se

ensambla, con una intención ideológica, conceptual y estética que expande y cuestiona la definición de libro. Cada página es diferente; cada página podría funcionar como un elemento individual de una estructura en la que tiene una función particular que cubrir. Sin embargo, ninguna de sus partes puede ser quebrada porque carecerían de sentido, ya que el libro de artista funciona como unidad. Otro punto importante es que estos libros comparten particulares tanto del libro de artista, como del libro tradicional y el libro electrónico, ya sea por interactividad (dinámico, táctil, múltiple, accesible), linealidad (espacio-tiempo), multidisciplinariedad (diferentes recursos como son: música, fotografía, literatura, pintura…) e hipertextualidad (conexiones no jerárquicas entre elementos).

Paradoja del lector: Comúnmente se admite que leer es codificar: letras, palabras, sentidos, estructuras, y eso es incontestable; pero acumulando decodificaciones, ya que la lectura es, por derecho, infinita, reiterando el freno que es el sentido, poniendo la lectura en una rueda libre (que es su vocación estructural), el lector resulta atrapado en una inversión dialéctica: finalmente, ya no decodifica, sino que sobre-codifica, se deja atravesar por ellos infinita e incansablemente: él es esa travesía.

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*

V. LIBRO ELECTRÓNICO

5.1 METÁFORAS DE LECTURA

La actividad del lector varía, según su naturaleza, se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc. Uno no lee de la misma manera un texto en un *libro impres*o, textual, lineal y cerrado, frente a un *libro electrónico* multilineal, hipertextual, abierto. En este capítulo antes de observar la vinculación contractual y tecnológica del libro electrónico, se reflexiona acerca del acto de la lectura, la temporalidad y la navegación.

5.2 LA LECTURA

El término "leer" se origina del latin *legere*, que significa *recoger*. Metafóricamente, la operación de lectura está asociada a la acción de espigar en la superficie de un campo. Esta concepción de lectura demuestra que el lector: … *reúne, recoge y agrupa. Esto podría compararse con la manera en que la abeja libadora se apropia del polen y lo transforma en miel*. (Bernáldez, 35). Considero que este ejemplo, puede acercarse a la acción realizada por Joseph Beuys, titulada *Como explicar los cuadros a una liebre muerta,* en donde Beuys mandó que se cerraran las ventanas y las puertas y las cubrieran con tela de gallinero, para realizar dentro una acción que sólo podrían ver los espectadores desde el exterior de las rejillas. Dentro, se cubrió la cabeza con miel y polvo de oro, materiales ener-

géticos (según sus teorías), y como nexo interlocutor entre el mundo y su arte sostuvo en sus manos una liebre muerta.

> Con miel sobre la cabeza hago, como es natural, algo que tiene que ver con el pensamiento. La facultad humana no consiste, en producir ideas. Con ello vuelve a cobrar vida el carácter mortal del pensamiento. Porque la miel es sin duda, una sustancia viva. El pensamiento humano puede también vivir ser una cosa viviente. (Beuys, citado por Bernáldez, 95)

Estos ejemplos, son una alegórica respuesta a la preguntas: ¿qué es leer? ¿Cómo leer? ¿Para qué leer? Como nos indica metafóricamente su voz latina *legere* es decodificar: letras, palabras, sentidos, estructuras, recolectadas y agrupadas en la memoria de un sujeto. El lector extrae, reflexiona y significa, las palabras para transformarlas en una sustancia que dará sentido a sus ideas. Como en la acción de Beuys, la lectura es un estado absolutamente apartado, en el que resulta abolido el mundo entero.

> El lector es el único que está en la escena, el único que escucha, lo que no oyen todos y cada uno de los interlocutores del diálogo; su escucha es doble (y, por tanto virtualmente múltiple). Leer es la multiplicidad simultánea de los sentidos. (Barthes, 2009, 53)

5.3 TEMPORALIDAD

La lectura, la desmaterialización, la fluidez y la apropiación del saber, ocurren de un modo acelerado y violento, debido a la circulación cotidiana de millones de palabras dentro del mundo virtual a la que Ferrieri denomina como la *tendencia cronófag*a de la lectura, un conflicto inevitable con el orden temporal de una sociedad dominada por la prisa, por el control rígido del tiempo, por las diferentes formas de *taylorismo*[13] social. (Ferrieri, 1998, 133-135).

Así mismo nos dice Valéry, la lectura es una operación de fuerza mediante, la cual se extrae la substancia de un libro, para no dejar más que un cuerpo desfallecido:

> A mi juicio, un hombre de valor (me refiero al espíritu) es un hombre que se elevó sobre el cadáver de un millar de libros, que en dos horas de lectura sólo bebió la poca fuerza que deambula en tantas páginas. Leer es una operación militar. (Citado por Vandendorpe, 1999, 4)

Las nuevas formas de comunicación condicionan la sensibilidad y nuestros sentidos. Mientras que el orden de lo impreso es lineal y sujeto a la lógica por los imperativos de la sintaxis, la comunicación electrónica y multimedia se produce bajo el dominio de la fragmentariedad, donde la intuición revis-

13 El Cronófafo, es el nombre que le da Taylor al Reloj Corpus (del griego χρόνος [cronos] tiempo, y φάγω [phago] comer). Es un reloj que tiene en la parte superior de una esfera (chapada de oro) de 60 hendiduras sin manecillas, a un gigantesco saltamontes, devorador del tiempo.

te una importancia capital. La mampostería sintáctica es sustituida por la acumulación intuitiva. La idea que actualmente tenemos de los textos se modifica velozmente al hilo de los avances tecnológicos tanto en la producción como en la distribución y la recepción.

Los fragmentos que aparecen en la pantalla no son páginas, sino composiciones singulares y efímeras. La discontinuidad existe incluso en las aparentes continuidades. La lectura frente a la pantalla es una lectura discontinua, segmentada, atada al fragmento más que a la totalidad.

5.4. NAVEGACIÓN

Las estructuras *hipertextuales*, son los elementos que conforma las estructuras en red por las que nos movemos al navegar. El *hipertexto* es la base sobre la que se construyen las relaciones y las conexiones en el ciberespacio. En palabras de Piscitelli: *Son conglomerados de información y acceso no secuencial, navegables a través de palabras clave.* (Alejandro Piscitelli, 2002). Sin embargo, la metáfora de *la navegación*, es mucho más antigua de lo que permitiría creer su reciente popularidad. Ernest Robert Curtius, nos enseña que los poetas romanos tenían la costumbre de comparar la redacción de una obra a una travesía en barco. *El poeta épico navega por un gran navío por el ancho mar; el lírico en una barquichuela y por el río* (Curtius, I:189). Para Virgilio, componer era *aparejar, ponerse en vela* (Geórgicas, II, 41). Al final de la obra se entraba en el puerto. Más tarde, Dante advierte a sus lectores: *¡Oh vosotros que, deseosos*

de escucharme habéis seguido en una pequeña barca mi nave, que boga cantando, retornad a vuestras riberas, no os hagáis a la mar! (*El Paraíso*, II, 1)[14] mientras que en Céline:

> Se supone que el lector no ve el trabajo. Él es un pasajero. Pago su lugar, compró el libro. No se ocupa de lo que ocurre en el puente, no sabe cómo se conduce la nave. Lo que él quiere es gozar. La delectación. Tiene el libro, quiere deleitarse, y a eso me dedico.[15]

Como podemos observar en estas citas, para Céline, Dante o Virgilio era al autor al que le correspondía lo esencial del trabajo de navegación; … *el lector no hacía más que seguir totalmente deleitado,* cual *simple pasajero de un barco, cuyo capitán había pensado y escrito para él.* (Vandendorpe, 1997). En los ambientes virtuales, todos los nudos que tejen la información del ciberespacio son elementos sensibles de ser pulsados, *el lector se ha convertido en su propio navegante, al no existir un texto único para avanzar, se necesita tomar decisiones constantes.* En este mar de posibilidades, sin rutas fijas que seguir, sin referencias estables el lector corre el riesgo de perderse, *en un nudo a otro de océanos interconectados.*

14 Alighieri Dante. *La Divina Comedia.*
15 Citado por Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, 62

5.5 TENTATIVA DE DEFINICIÓN

Puede considerarse una versión digitalizada de un libro para visionarlo sobre un dispositivo electrónico determinado. Igualmente se puede aplicar el concepto a cualquier obra legible en pantalla, lo mismo que al dispositivo lector. Esta definición es la más tenue y común en las diversas y tentativas enunciaciones acerca del concepto del libro electrónico. Dada esta argumentación tan superficial, en este capítulo se reflexionan ampliamente los cambios y las definiciones respecto al libro electrónico.

Definida en un sentido abierto, la noción de edición electrónica, no es reciente, ya que puede integrar todas las ediciones producidas bajo una forma que no tenga el papel como base. (Warwick, citado por Furtado, 20). El libro electrónico es por tanto, un termino vago para describir un contenido disponible en forma electrónica.

> Un libro electrónico puede ser una novela publicada en un sitio web, una novela corta cuya descarga puede ser reutilizada como fichero de procesamiento de texto o incluso ¡un diario en un extenso correo electrónico!" (Ormes, 2001, 4) [16]

Desde mi punto de vista, el libro digital es un espacio simulado de acumulación del saber que nos obliga a replantear la forma de adquisición del conocimiento. El formato, es solo un destino y definir estos libros a partir

16 An e-book could be a novel published on a Web site, a short story available to be downloaded as a word processing file or even a diary in a very long e-mail!
Ormes, Sarah. An e-book primer, Networked An issue paper from the Networked Services Policy Taskgroup Issue Paper. Bath: UKOLN, 2001 Web. 26-08-13 <http://www.ukoln.ac.uk/public/earl/issuepapers/ebook.htm>

de su soporte puede resultar peligroso. El lector, se encuentra con el reto de cruzar un laberinto polimorfo de información, en el que ha diferencia del libro impreso lineal, el tiempo de contemplación y abstracción de los contenidos, es reducido frente a la navegación multidimensional del texto electrónico. A si mismo, el acto individual y solitario de penetración de la lectura ha mutado a acuerdos sociales, en donde la autoría es excluida al dispersarse entre muchos sujetos. En este sentido, ¿cómo se logra que la comprensión no se fragmente en estos itinerarios virtuales?

Hean-Gabriel Ganascia dice que la yuxtaposición de las palabras, libro y electrónico, es contradictoria, dado que *libro* designa antes que nada el soporte físico de la escritura, mientras que la palabra *electrónico* es un soporte inmaterial definido por un conjunto de procedimientos de acceso.

> Si el libro designa un soporte particular de la escritura en un determinado momento de la historia, es necesario hablar del libro en los casos en que todos los soportes de la escritura, del sonido y de la imagen son convocados. (Afonso, 23)

En una posición muy cercana Guiseppe Laterza, señala las diferencias existentes entre la elaboración de un libro destinado a ser impreso y la agrupación digital de contenidos multimedia, ya que los instrumentos utilizados y las posibilidades expresivas son, en su opinión, totalmente heterogéneos en los dos casos, y por tanto considera que es desacertada la utilización demasiado directa del modelo libro en el mundo de los medios digitales:

> Cuando tengamos una novela descomponible e interactiva, cuyo disfrute proceda de la lectura del texto, de la audición de la banda sonora y de la observación de imágenes, no sé si aún podremos hablar de libros, aunque sean electrónicos. (Laterza, 2001, 3)[17]

Para Ana Arias Terry, un *libro electrónico* consiste en contenido electrónico, *con origen en libros tradicionales* material de referencia o revistas, cuya descarga es hecha a partir de Internet y visionado a través de un conjunto de dispositivos *hardware*, como ordenadores personales, portátiles, PDAS, *Palms*, PCS *o* lectores de libros electrónicos (Terry, 2000, 2)[18].

Hawkins (2000) afirma que un *libro electrónico es el contenido de un libro ofrecido a través de una forma electrónica*. Mientras que, para Clifford Lynch, los libros digitales existen (o por lo menos deberían de existir) independientemente de los aparatos utilizados para acceder, trasportar o leer y añade que,

> Los libros digitales cubren un largo espectro de materiales, desde la traslación literal de libros impresos hasta obras digitales complejas que son las sucesoras intelectuales de determinados géneros de libros y que no pueden ser reconvertidos, de forma razonable, en forma impresa.[19]

17 Laterza, Giuseppe. *Chiamamolo DIASS* (Llamemos días) Intervención presentada como una contribución a la discusión en el foro dedicado al tema del e-book. Universidad Tuscia, 18 de mayo 2001 Web. 25-08-13 <www.unitus.it/confsem/ebook/discussione3.htm>

18 Terry, Ana Arias. Demystifying the e-book, Against the Grain, vol. 11 nº5, 1999. Web Web. 12-08-13 <http://docs.lib.purdue.edu/atg/vol11/iss5/8/>

19 Lynch, Clifford. *The battle to define the future of the bookk in the digital world* First Monday, vol. 6, nº 6, 2001 Web. 27-08-13 <http: //firstmonday.org/issues/issue6_6/lynch/index.html>

Otras definiciones, se han centrado más en la vertiente de contenido de los libros electrónicos. Así, un libro electrónico ha sido descrito generalmente como un cuerpo de contenido monográfico que es publicado con el diseño y con la intención de acceder a el electrónicamente (Slowinski, 2003, 12)

Como podemos observar, las definiciones citadas en este capítulo refieren al *libro digital* como un libro trasladado a un formato electrónico, del cual emergen nuevas prácticas de lectura. La temporalidad, las mutaciones de la escritura y el texto, la desverbalización, la estabilidad frente a la fluidez, y la fragmentación son temas que se irán abordando en los siguientes capítulos.

5.6 RECONCEPTUALIZACIÓN DEL LIBRO EN EL MUNDO DIGITAL

Estructuralmente el texto electrónico prolonga las diversas dimensiones del texto ligado al soporte de papel, en este sentido debe ser considerado como una evolución y no una revolución. Debemos pensar que el desarrollo de los libros electrónicos no es la de sustituir a los libros impreso, sino la de explorar y comprender lo que pueden ofrecer las nuevas tecnologías de la información y comunicación en apoyo a la interacción entre personas y como archivo de conocimiento.

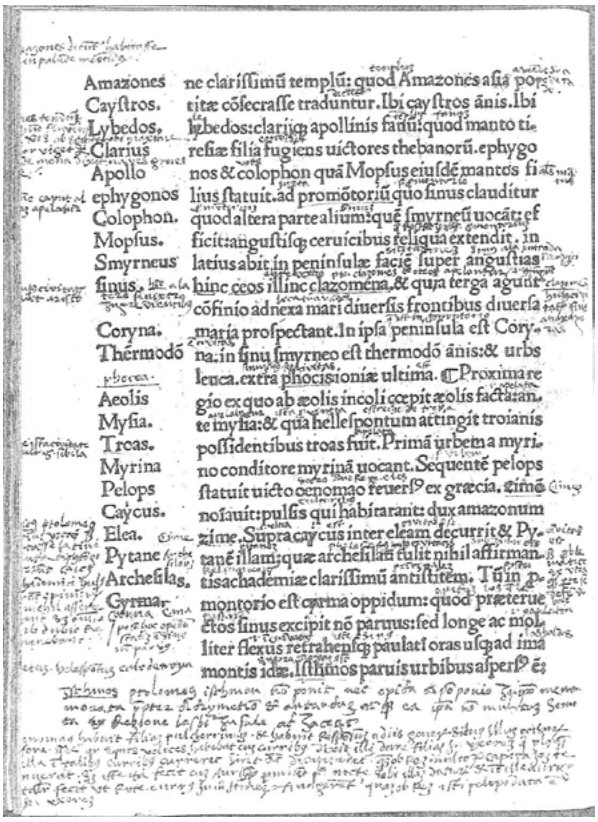
La idea de que el conjunto de prácticas y de modelos teóricos que constituyen la herencia de (por lo menos) cinco siglos de cultura del libro no puede ser olvidada, abandonada o considerada como un dato adquirido.

Sólo entendiendo las continuidades que unen el texto electrónico con los que han precedido será posible comprender sus trazos específicos: estructuralmente, *el texto de red prolonga las diversas dimensiones del texto ligado al soporte de papel, a partir de las que opera diversas transformaciones*. (Jeanneret, y otros, 96).

Sin embargo, a esta perspectiva que valora las representaciones derivadas o secundarias de libros impresos y publicados o de textos pasados diariamente para publicación impresa (lo que Geoffrey Numberg llama *versiones electrónicas*), se ha opuesto otra, que defiende la publicación de textos electrónicos pensados y concebidos para moverse en soportes electrónico desde su inicio, que explotan las capacidades específicas del universo digital, relacionados con la divulgación de ambientes hipertextuales y que cuestionan algunas de las nociones tradicionales atribuibles a los textos de la cultura de lo impreso.

En los sistemas de lectura predomina el texto lineal, al cual estamos acostumbrados, tiene una estructura sumamente básica: las conexiones se realizan de un texto a otro de manera seriada, o que conlleva a no tener aparentemente oposiciones de recorrido, como un libro que contiene capítulos numerados. Sin embargo el lector puede, luego de haber realizado una primera lectura, decidir qué partes de la obra son las importantes para realizar una segunda lectura; de la misma manera, el lector puede hacer anotaciones y comentarios acerca del texto y marcarlos en los márgenes. Estas modificaciones hacen que el texto adquiera nueevas

dimensiones y pueda relacionarse con otros textos. Los aparatos críticos sirven exactamente para eso: muestran las relaciones de contenido y significado entre una obra y otra, aun cuando los textos no sean del mismo autor o de sus contemporáneos. Este tipo de aparatos se desarrollaron a partir de la necesidad de expandir la cantidad de información aislada. El hipertexto es una consecuencia de la actividad humana: la comparación de datos y la necesidad de búsqueda de mayor conocimiento provocan enlazamientos de imágenes, textos e, inclusive, personas.



5.1 Página del libro *Cosmographia pomponii cum figuris* de Pomponio Mela, en el cual se pueden ver las anotaciones realizadas no sólo en los márgenes, sino dentro del texto mismo. Estas alteraciones hacen que el libro se vuelva algo completamente distinto, ya que dos voces comparten el mismo espacio, aun cuando el libro ya contiene dos textos simultáneos en la página.

5.7 EL INFINITO HIPERTEXTUAL

El advenimiento de la digitalización cambia el soporte de los escrito, así como sus modos de acceso. Esta doble mutación trae consigo la aparición de nuevas formas narrativas, sistemas de referencia, posicionamientos en el eje autor/lector, y afecta irreversiblemente la organización de la lectura y la producción de sentido.

La forma general de la escritura electrónica tiene un nombre: se llama hipertexto. El hipertexto es un tipo de escritura no secuencial. La escritura ordinaria es secuencial en dos sentidos. Primero, porque nació de los actos del habla, que son secuenciales, y, además, porque los libros en la mayoría de los casos sólo son beneficiosos si se los lee secuencialmente. Sin embargo, la estructuración de las ideas no es secuencial.

Jacob Nielsen considera que *el texto electrónico debe basarse en la interacción, en la vinculación hipertextuales, en la navegación, en la búsqueda, en conexiones a servicios y en constantes actualizaciones*. Estas potencialidades de los nuevos medios *permiten al usuario experiencias mucho más poderosas que el flujo lineal del texto* (Nielsen, 35).

El libro electrónico, tal como lo describimos, sería aún, en los término de Jean Clément, un *avatar del libro impreso*, una patética tentativa de imitarlo. Para este autor, asegurar la sucesión del libro en la era electrónica no es sólo procurar reproducirlo del modo más fiel posible, es también explorar las

nuevas potencialidades ofrecidas por lo digital, *es tener en consideración la ruptura fundamental que ocurrió entre el texto y su soporte. Es pasar del libro-objeto al libro-biblioteca. Al libro interactivo. Al libro en red, al libro multimedia* (Clément, citado por Afonso, 129 y 141).

La primera utilización explícita del término *hipertext*o apareció en el artículo seminal Vanner Bush, *As we may think*, publicado en 1945, los hipertextos habían adquirido tantos atributos y se habían desarrollado tipologías tan diferentes que en una definición más amplia se arriesga a ser o muy genérica o muy controvertida. Katheen Gygi (1990 282) denominó *amplio espectro*, y que enfatiza algunos específicos: el hipertexto privilegia la asociación en detrimento de la *indexación*: es un formato para la reproducción no secuencial de las ideas; representa la abolición del abordaje tradicional, lineal, de la presentación y procesamiento de la información, es dinámico y no lineal; y, en el hipertexto, el contenido no está limitado ni por una estructura ni por una organización.

Desde esta perspectiva, convendrá recordar la definición de base de Landow (1997, 3-4), para quien:

> El hipertexto denota un texto compuesto por bloques de texto y los enlaces electrónicos que los agregan. El *hipermedia* sólo ampliaría la noción de texto en el hipertexto al incluir información visual, sonido, animación y otras formas de datos. Dado que el hipertexto, que relaciona un pasaje de discurso verbal a imágenes, mapas, diagramas y sonidos tan fácilmente como a otro pasaje verbal, expande la noción de texto más allá de lo

> exclusivamente verbal, no distingo entre hipertexto e hipermedia. Vínculos electrónicos tanto conectan *lexías externas* a una obra (…) como internas a ella, creando así texto que es experimentado como no lineal o, más propiamente, como multilineal o multisecuencial. A pesar de los hábitos convencionales de lectura que se aplican dentro de cada lexía, una vez que se abandonan los límites vagos de cada unidad de texto, se aplica nuevas reglas y nuevas experiencias.

Cameron Richards, *en su inicio, el modelo hipertexto de literacia electrónica como abandono de la literacia tipográfica o impresa, fue representado típicamente como una oposición entre un modo de pensar lineal, secuencial y jerárquico y un pensamiento asociativo y sin límites* (Richards, 63).

Luciano Floridi llama la atención sobre algunos equívocos recurrentes acerca del hipertexto, a los que denomina la *falacia electrónica*, según el cual el hipertexto sería únicamente un concepto basado en ordenadores. Ahora bien, en realidad, tal concepto es incorrecto y se debe a la confusión entre el nivel físico y el nivel conceptual. Como el *memex* muestra:

> Un hipertexto es una estructura conceptual originalmente concebida en término completamente mecánicos (…). Es cierto que nudos y vínculos sólo pueden ser implementados eficientemente y en una amplía escala por un sistema de información que pueda, en primer lugar, unificar todos los documentos, formatos y funciones que usan el mismo medio físico y, en segundo lugar, proporcionar una interfaz interactiva que pueda responder a los *inputs*

externos casi en tiempo real. Y es igualmente obvio que los computadores se ajustan de un modo preciso a ese papel, pero el *memex*[20] o *Xanadú* son, como la máquina de Turing[21], modelos teóricos. La electrónica digital, a pesar de ser prácticamente vital para su desarrollo, es en general conceptualmente irrelevante para su entendimiento (Floridi, 1999, 121).

En esta medida, Floridi intentó encontrar una definición mínima para el hipertexto:

Un texto es un hipertexto si, y sólo si, esta constituido por: (1) Un conjunto discreto de unidades semánticas (nudos) que, en los mejores casos, tienen un bajo peso cognitivo, como párrafos o secciones, más que páginas o capítulos. Estas unidades, definidas por Roland Barthes como lexia (…) pueden ser: a)Documentos alfanuméricos (hipertexto puro); b)Documentos multimedia (*hipermedia*); c)Unidades funcionales (es decir, agentes, servicios o *applets*), caso en el que tenemos el hipertexto o el hipermedia multifuncional. (2) Un conjunto de asociaciones -vínculos o hipervínculos incrustados en nudos por medio de áreas formateadas especiales, conocidas como anclas (*anchords*) de origen y de destino- conectando los nodos. Estas son referencias cruzadas activas y estables que permiten al lector moverse inmediatamente hacia otras partes de un hipertexto. (3) Una interfaz dinámica e interactiva. Esto posibilita al lector identificar (…) y operar con las anclas (…) con la finalidad de consultar un nudo a partir de otro (Floridi, 1999, 119-120).

20 Memex se trata de un dispositivo, en el que se almacenarían todo tipo de documentos. Vannevar Bush fue el primero en describir el funcionamiento del Memex en su artículo *As we may think,* de 1945.

21 Una máquina de Turing es un dispositivo que manipula símbolos sobre una tira de cinta de acuerdo a una tabla de reglas. A pesar de su simplicidad, una máquina de Turing puede ser adaptada para simular la lógica de algoritmo de computador y es particularmente útil en la explicación de las funciones de un CPU dentro de un computador.

Thierry Bardini, enmarcando la definición del hipertexto en su proceso histórico, considera que tiene un origen dual, en que la posición entre *asociación y conexión* es emblemática. La primera deriva de las posiciones del Ted Nelson y de su proyecto Xanadú[22] y gira alrededor de la asociación de ideas, basándose en el modelo según el cual se supone que funciona nuestra mente; la segunda tiene su origen en Douglas Engelbart y confiere la primacía a la conexión intersubjetiva de palabras en las lenguas naturales. Para Bardini, lo que realmente define el hipertexto *es la existencia de vínculos organizando la información independientemente del proceso a través del que esos vínculos han sido creados*.

> De los grandes experimentos del pasado (de Rebalais y Sterne hasta Joyce y Borges) a la vanguardia experimental contemporánea (Robee-Griler, Saporta, Pavic) y a los teóricos de la centralidad del lector (de Barthes a Iser), todo en un contexto teórico donde se asumen un papel decisivo los conceptos de deconstrucción, segmentación y red, remitidos al *deconstructivismo* de Derrida, Desde esta perspectiva, el hipertexto literario se entiende como la realización de instancias teóricas ya preexistente en el plano filosófico y cultural, el banco de pruebas en que se analiza la disolución de la centralidad del texto, la multiplicación de los puntos de vista y la libre iniciativa del lector. (Lughi, 127).

22 El proyecto *Xanadú* es el primer proyecto de Hipertexto fundado en 1960 por Ted Nelson. La idea de Xanadú surgió después de una visita al Xerox PARC, y consistía básicamente en concebir un documento global y único que cubra todo lo escrito en el mundo, mediante una gran cantidad de ordenadores interconectados, que contenga todo el conocimiento existente o, mejor dicho, información en forma de hipertexto.

Al ser interrogado sobre los aspectos desarrollados en la segunda versión de sus libro *Hypertext 2.0*[23], Landow muestra su insistencia en la tentativa de mostrar una convergencia entre las diversas formas del hipertexto y la actual teoría crítica, la teoría del posmodernismo y del posestructuralismo, y aun la aparición de una nueva sección sobre Deleuze y Guattari, la idea del rizoma y del hipertexto como escritura **rizomática** (Roncaglia, 1997)[24].

Para Joyce la hiperficción es *la forma natural de escritura multimodal y multisensitiva*. No tiene un centro fijo ni márgenes, no tiene un fin o fronteras. El tiempo lineal tradicional de la narrativa desparece en un paisaje geográfico o en un laberinto sin salida, y el principio, el medio y el fin dejan de formar parte de sus presentación inmediata.

La estructura hipertextual de la información no se corresponde necesariamente con una acumulación desordenada de fragmentos ligados entre sí de modo más o menos casual. Al contrario, cada hipertexto tiene una estructura propia bien determinada al respecto (Rocanglia, 2001)[25]

> El hipertexto se vuelve un aparato a través del que diferentes grupos fijan las cualidades que consideran centrales para la comunicación a través de palabras. En la mayor parte de la literatura sobre los aspectos del diseño de la interfaz y de la ingeniería del software del hipertexto, los investigado-

23 Ha sido ya publicada la tercera versión: Hypertext 3.0: *critical theory and nez media in an era of globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
24 Roncaglia, Gino. *El gran poder del texto cuando se convierte en el hipertexto*. Entrevista a George. P. Landow. Medianamente, 1997. Web. 01-09-13 <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/l/landow02.htm>
25 Roncaglia, Gino. *Preguntas habituales acerca del e-book*. Universidad de Tuscia, 2001 Web. 01-09-13 <http://www.unitus.it/virtual/e-book/faq.htm>

> res señalan que existen prácticamente tantos tipos diferentes de sistemas hipertextuales como utilizaciones obvias para la tecnología, y que el propio diseño del software tiende a reflejar los tipos de actividades para cuyo soporte ha sido creado. Estas actividades son leer, escribir y aprender, procesos que se transforman bien desde un contexto social a otro, bien entre tareas, géneros y textos (Douglas, citado por Furtado, 45).

Luciano Floridi considera el hipertexto como *el principio lógicamente constituitivo de organización del hiperespacio representado por la infosfera* (Floridi, 1999, pp. 128-129). La *infosfera* debe ser entendida en este contexto como espacio semántico constituido por la totalidad de los documentos, de los agentes y de sus operaciones. Para Floridi, *documentos* son todo tipo de datos, informaciones y conocimientos, codificados y desarrollados en cualquier formato semántico, sin limitaciones de dimensión, tipología o estructura sintáctica. El termino *agente* se refiere a cualquier sistema capaz de interactuar con un documento de modo automático. Mientras que, por *operaciones* debe entenderse cualquier tipo de acción, de interacción y de transformación susceptible de ser efectuada por un agente y a la cual podemos someter un documento (Floridi, 2002). La *infosfera* es hoy un medio cada vez más extenso y disperso:

> La humanidad tiene de ahora en adelante la capacidad de pasar la mayor parte de su propia vida consciente y mental trabajando; creando, comunicando, descubriendo, jugando, negociando e interactuando casi exclusivamente en el interior de infosfera, desplazándose por sus diferentes regiones. En el origen de esta especie de superación de la biosfera por la *infosfera* se encuentra, evidentemente, la revolución informática.

Para Floridi el *homo informaticus*[26] es una especie anfibia que tiene una necesidad vital de estos medios, que los problemas sucitados hoy en día por la *infosfera* son tan importantes y urgentes para la supervivencia del *homo informaticus* como los que afligen a la biosfera.

Este punto es decisivo para entender que, independientemente de que el hipertexto, como herramienta técnica, se pueda considerar como programa, como *software* o como diferentes tipos de *hypermedia system designs*, los documentos o sitios web a los que da forma y estructura, nos encontramos cada vez más envueltos en un ambiente hipertextual, pues el hipertexto es también el principio organizativo de la estructura de nuestro espacio intelectual.

Allègre (70) llama la atención sobre el hecho de que si existe un punto en el que todos los teóricos del hipertexto estén de acuerdo, éste es el de la *desmaterialización* del texto a través de la electrónica, y su *de-sustanciación*. Pero esto equivale a ignorar completamente el contexto material y social del ordenador (programación, componentes materiales, software, etc.), que es sin embargo muy significativo, y la base material, económica y cultural sobre la que opera dicha *desmaterialización.*

Para identificar un libro electrónico se necesita distinguir no sólo los distintos niveles de estructuración, sino también los elementos que lo conforman. Muchos de estos elementos se cruzan entre los niveles de análisis, lo cual indica una constante relación del contenido con su composición gráfica.

26 Floridi, Luciano. *La ética en la infosfera*. Versión revisada de una conferencia proferida en la UNESCO con ocasión del debate temático sobre nuevas tecnologías para el desarrollo de la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación en el marco de la 161ª Sesión del Comite Ejecutivo, Paris, 18 de octubre 2002. Web. 09-09-13 <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=374&str=2#>

Para comprender las posibilidades de creación y uso de la información, en la manera de representar gráficamente las conexiones entre información y en cómo hacer que éstas se vuelvan más coherente el siguiente capítulo se enfoca en el análisis del diseño interactivo, de como un medio comunicativo adquiere sentido para el usuario.

Para transformar la esencia del diseño del libro impreso a un dispositivo digital, aprovechando sus ventajas tecnológicas, es necesario analizar, organizar y entender lo que significa el diseño interactivo.

VI. DISEÑO INTERACTIVO

6.1 CONCEPTO

El propósito de definir las características del diseño interactivo es con el fin explorar sus posibilidades en *un libro de artista* aplicado a un dispositivo digital.

El diseño interactivo, es el proceso de comunicación que se efectúa entre un dispositivo, llámese computadora, celular, tableta, pantalla (tecnología) o incluso el que se da con objetos análogos (libro, revista periódico) y una persona llamada usuario (fig. 6.1).

El **usuario**, es aquel que maneja un artefacto en función de sus conocimientos, cultura, experiencia, gustos y propósitos. A través de una interfaz.

La **interfaz**, es el intermediario entre el hombre y el objeto, cuyo contenido se organiza mediante un modelo mental que se expresa con códigos visuales (fotografías, texto, animación, video), sonoros (audio) y secuenciales (la imagen en movimiento y la hipertextualidad).

El **modelo mental**, es el reconocimiento que un usuario hace de los elementos que aparecen representados en un entorno determinado y por el cual se rige para orientarse y navegar. La capacidad de un usuario de comprender, aprender o usar una interfaz se le denomina **usabilidad.**

6.2 USABILIDAD

Según nos plantea Javier Royo en el libro *Diseño Digital*, en un dispositivo digital existen cuatro condiciones fundamentales que se efectúan en cualquier proyecto de diseño:

- Tiene que existir un espacio de percepción determinado, que es también un espacio cultural y un espacio común (común de comunicación).

- Tiene que haber personas que accionen sobre ese espacio.

- Tiene que existir un código (o códigos) de comunicación consensuados entre los usuarios.

- Debe darse la condición de que dentro del espacio exista un área susceptible de ser tratada por el diseño, una área donde se de la comunicación (puesta en común) y el lenguaje, allí donde se produce la relación ente el medio y los usuario: la interfaz[27]. (Javier Royo, 2004 18-19).

Estas condiciones están directamente relacionadas con el modelo básico de comunicación ya que se requiere del emisor, el mensaje, el código, el canal y el receptor (usuario). Cada día los usuarios interactúan de

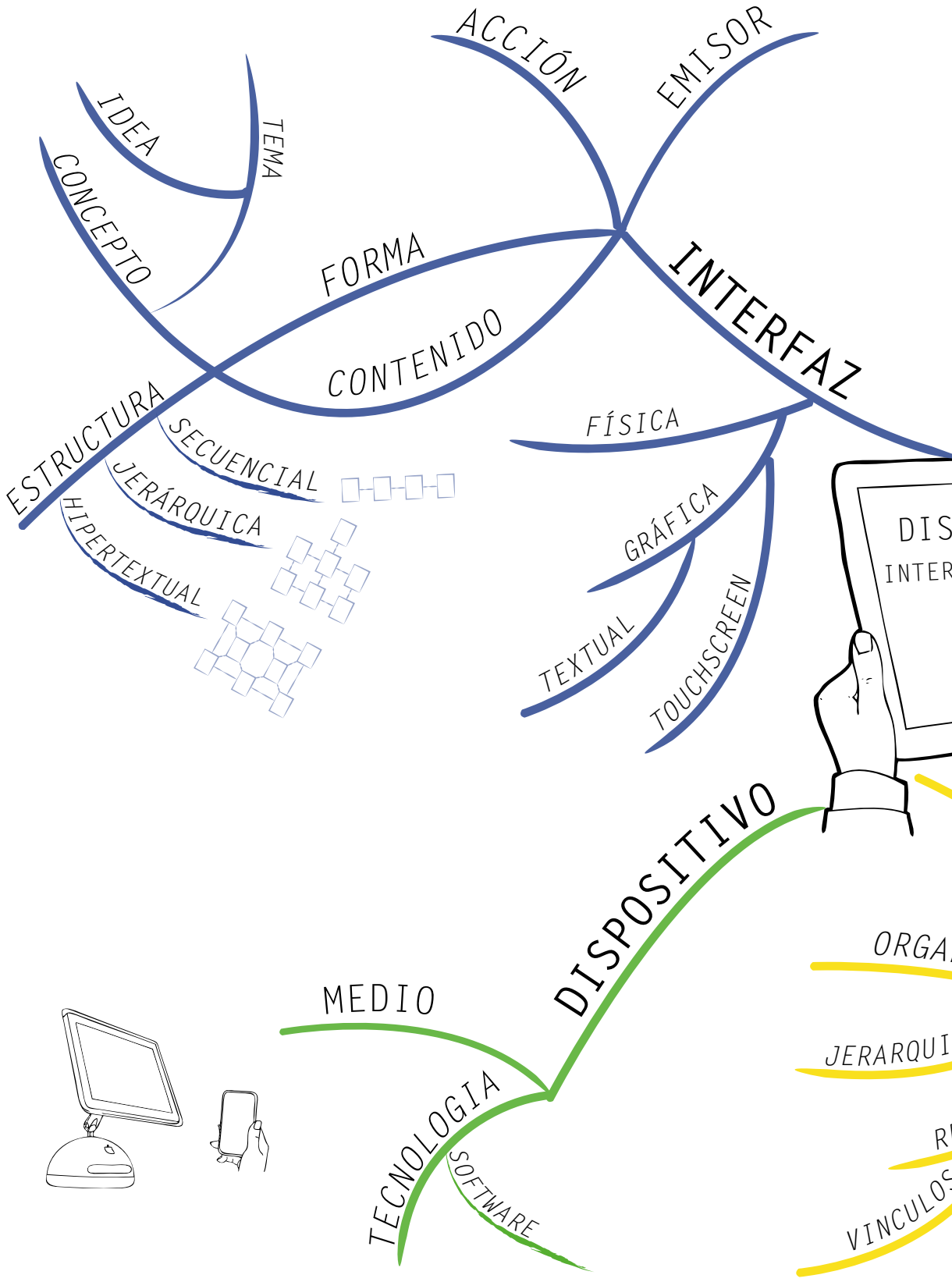
27 Royo, Javier. *Diseño Digital.* España. Paidós Diseño 2004

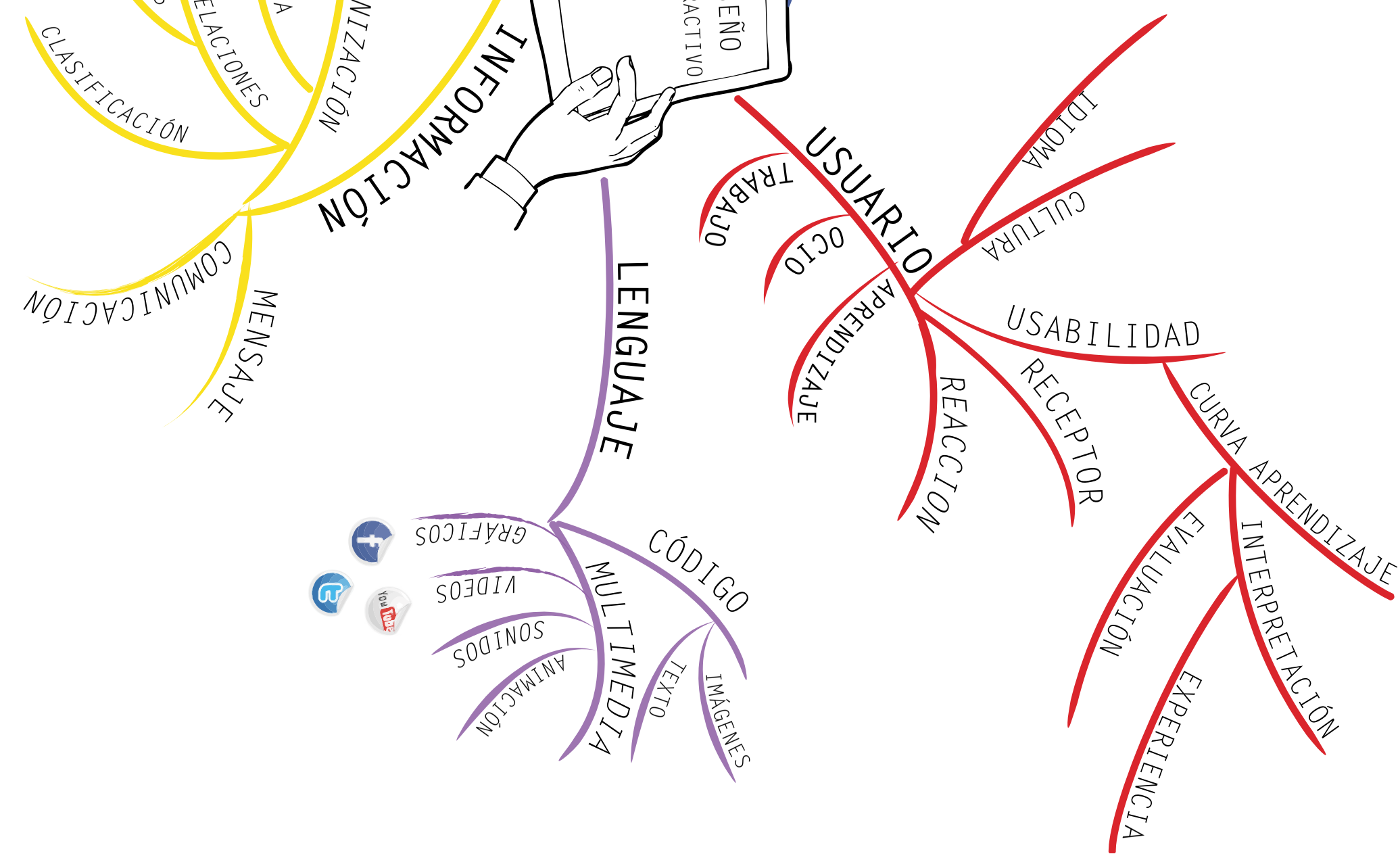
manera ágil con los dispositivos, sin importar las característica físicas y conceptuales, dado que su curva de aprendizaje cada vez es más plana, esto significa que les resulta fácil entender las nuevas herramientas debido a su experiencia.

Mientras que en el libro impreso la utilización del lenguaje se reducía a un tipo de lenguaje bimedia -imagen fija y texto- la forma de comunicarnos en un dispositivo digital se ha ampliado. Los códigos lingüísticos con los que generamos (escribimos, programamos, diseñamos) y leemos (escuchamos, vemos, interactuamos) se pueden dividir en tres:

Los códigos visuales: la escritura alfabética (tipografía), la escritura no alfabética (pictogramas, esquemas) y la imagen fija (ilustración, fotografía); los códigos sonoros y los códigos secuenciales: la imagen en movimiento y la hipertextualidad.

Las ventajas de traducir el libro impreso a una dispositivo digital es su naturaleza intuitiva que permite accionar de manera fácil zonas sensibles al tacto, además de la nítida calidad de imagen y las opciones interactivas como son animación, vídeo, sonido y la hipertextualidad que rompe la estructura lineal del libro tradicional. Para poder cumplir estas expectativas es necesario comprender la definición del diseño interactivo.

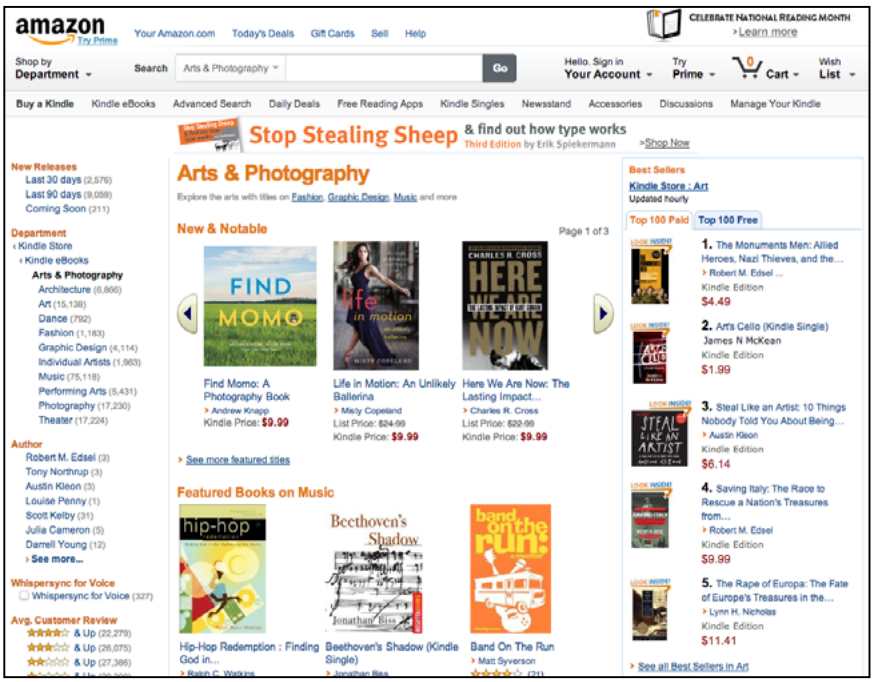

ACCIÓN
EMISOR
IDEA
TEMA
CONCEPTO
FORMA
INTERFAZ
CONTENIDO
ESTRUCTURA
SECUENCIAL
JERÁRQUICA
HIPERTEXTUAL
FÍSICA
GRÁFICA
TEXTUAL
TOUCHSCREEN
DISPOSITIVO
MEDIO
TECNOLOGIA
SOFTWARE



6.1 Mapa mental: *Diseño interactivo* elaborado por Iranyela López

6.3 TIPOS DE SISTEMAS HIPERTEXTUALES

Un hipertexto, como cúmulo de textos, tiene posibilidades de significado por sí mismo. Al inicio de su concepción, el hipertexto funcionaba meramente como un almacén de información; sin embargo, la curiosidad humana desarrolló el hipertexto también como una herramienta narrativa, expandiendo sus usos de manera considerable. El uso del hipertexto depende directamente de las necesidades de comunicación del autor y del usuario. A continuación se clasifican los hipertextos dependiendo de su forma y contenido comunicativo.

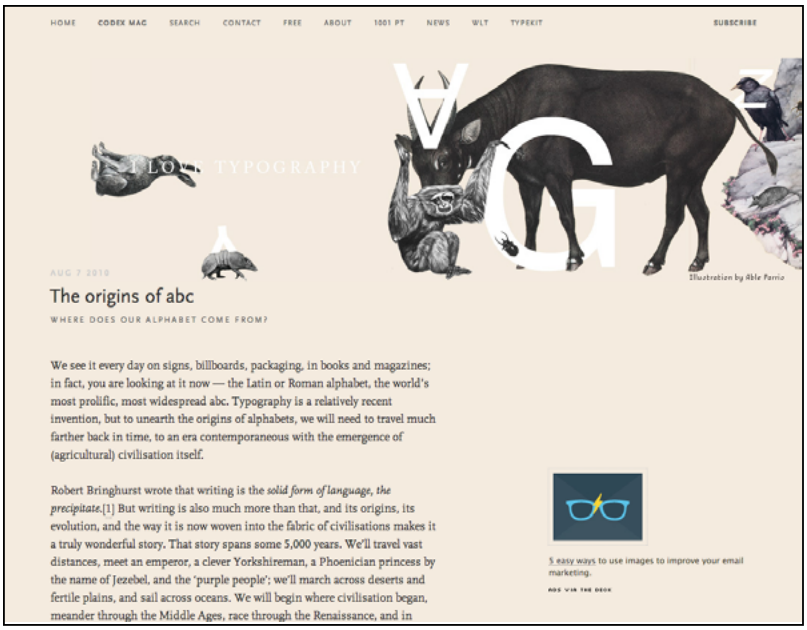


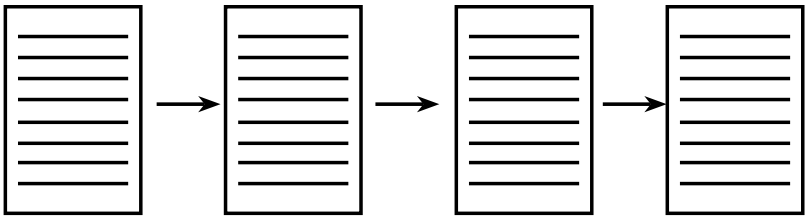
6.2 *Amazon* es un ejemplo de un sistema de almacenamiento y clasificación sumamente eficiente. Es un catálogo de productos, el cual puede ser navegado a través de palabras clave o menús de categoría de productos. Su navegación se da a través de vínculos que se encuentran casi todos los elementos que estén a la mano, y su ambiente está diseñado para ser lo más eficiente posible. En este caso, la economía de espacio es una prioridad.

1. **Sistema de almacenamiento y clasificación de información.** Esta tipo de hipertexto contiene información sumamente fragmentada, datos que tienen relaciones arbitrarias, y si bien siguen una lógica de orden e importancia, no existe una narrativa como tal (fig. 6.2). Un ejemplo de éste es un catálogo bibliotecario en línea, en el que los textos están compuestos por elementos que no tienen una lógica narrativa, aun cuando éstos tiene una estructura sumamente clara. Los elementos caben en categorías que cruzan todos los textos, de tal manera que la categoría "título" aparece en la totalidad de los textos posibles. Este sistema hipertextual es sumamente eficiente, pero si se introduce nueva información, está necesita actualizarse y unificarse según los criterios establecidos.

2. **Sistema lineal.** El sistema de página web también puede ser lineal con fines comunicativos. Se toma como una categoría por dos razones: este tipo de texto es el sistema comunicativo por excelencia y se considera el *grado cero*[28] del hipertexto al tratarse del sistema tradicional con recursos tecnológicos contemporáneos (fig. 6.3). A diferencia de los sistemas de clasificación de información, el texto lineal contiene ya una narración que le lector podrá seguir y a partir de ésta tomar los elementos que más le interesan, conformando su propia visión del texto y, construyendo así su propio hipertexto. Este proceso se ha utilizado ampliamente desde antaño por los lectores en los textos impresos y, actualmente, en la web son utilizados, por ejemplo, en *blogs* y páginas personales.

28 Término acuñado por el Grupo μ, el grado cero es el estado básico de un elemento, sin elementos decorativos, que añadan significado, contexto o contenido, es decir, son las cosas tal y como son.

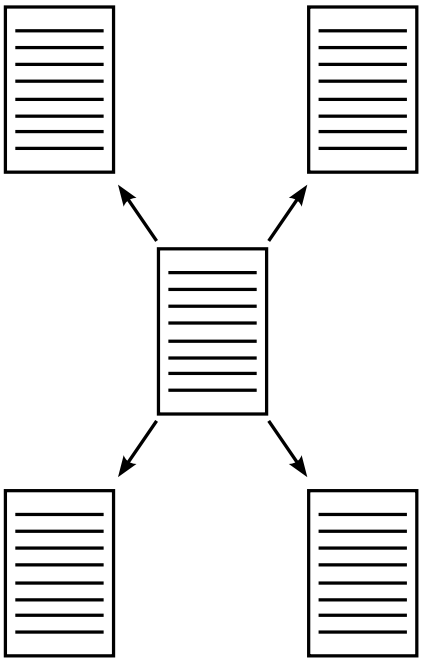




6.3 El sistema lineal tiene una progresión "natural", donde los elementos son acomodados por unidades secuenciales, como capítulos o fechas, como en el caso de *I love typography*, blog de tipografia que tiene un orden cronología, así como diversos buscadores temas.

3. **Sistema hipertextual axial.** Este es el sistema de información utiliza una estructura similar a la lectura lineal, en la que hay un texto principal, pero en este caso se ramifican contenidos secundarios relacionados directamente con el texto eje pero pudiendo ser omitidos si sólo se quiere leer el texto eje. En este caso existe una página principal o de inicio, y de ella se derivan distintos textos secundarios (fig. 6.4). Esta estructura es una de las más utilizadas en Internet, ya que tiene, desde el punto de inicio. la posibilidad de trasladarse a cualquier punto de inicio, la posibilidad de trasladarse a cualquier punto del hipertexto, aún cuando no

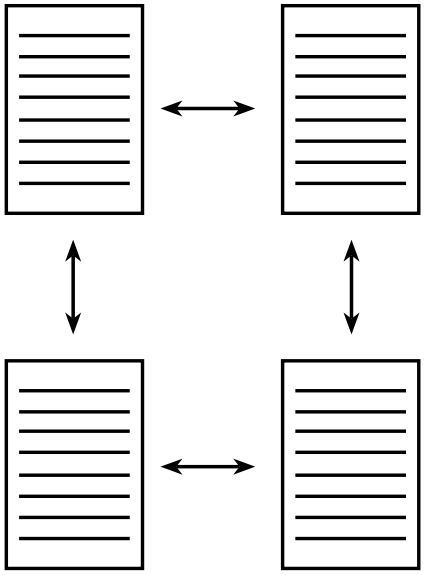
estén interrelacionados. En este hipertexto las relaciones hipertextuales se pueden desarrollar entre los distintos textos, pero siempre se debe conservar un texto eje al que uno pueda acudir en caso de perderse.



6.4 El sistema axial tiene un centro, del cual se distribuyen textos secundarios, mientras que en la retícula existen textos interconectados entre sí. Este último sistema se puede ver en páginas de artículos académicos o de periódicos, entre otra.

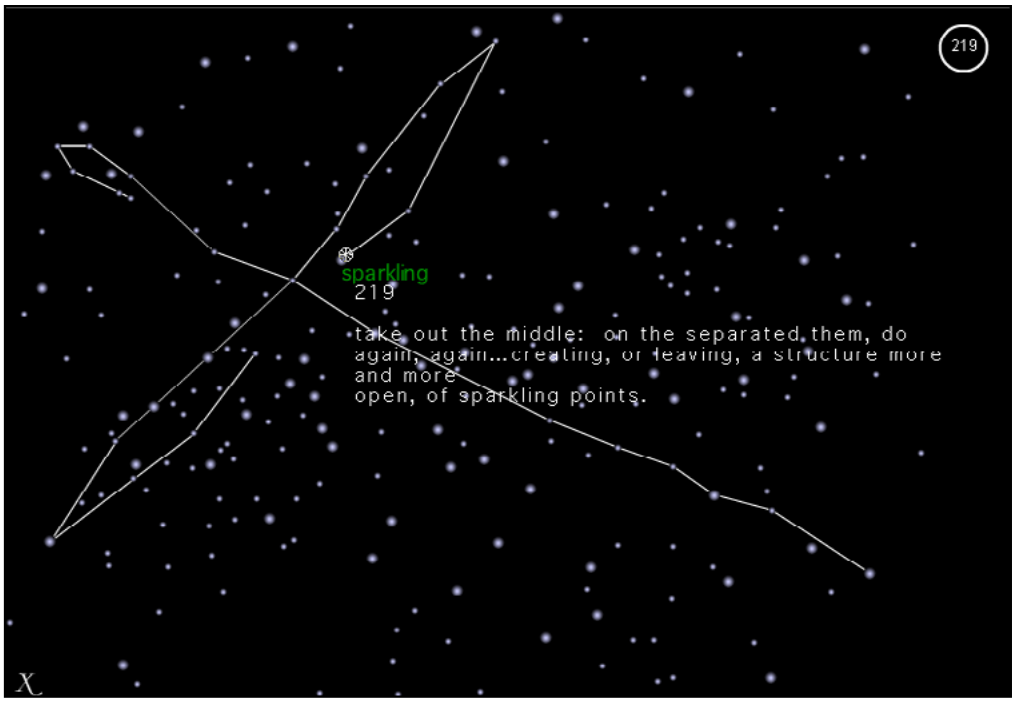
4. **Sistema hipertextual de retícula.** Este sistema no tiene un centro, aun cuando exista una página de inicio. La falta de un texto axial es compensada por la cantidad de vínculos producidos entre los textos, los cuales contienen conexiones de acuerdo con el contenido de los mismos. Se puede pensar en una página de artículos, donde el usuario se dirige y busca determinado texto, pero no existe un texto principal (fig. 6.5). Estos textos están entrelazados bajo determinados parámetros, como el contenido, el autor o tipo de texto.





6.5 Una enciclopedia es un ejemplo de un sistema hipertextual de retícula, donde los elementos se enlazan a través de categorías, por lo cual no es esencial leer todo los textos para comprender la obra en su totalidad.

5. **Sistema hipertextual dinámico**. Este sistema tiene una gran flexibilidad con respecto a sus elementos, ya que éstos están enlazados entre sí y pueden crear nuevas conexiones, si es necesario. No existe un texto eje, pero lo importante de este sistema es la complejidad de las relaciones que se elaboran. Un ejemplo de este tipo de hipertexto es una enciclopedia, en el cual hay textos narrativos que se entrelazan entre sí a través de referencias (fig. 6.6). Las conexiones realizadas pueden ser de distinto tipo e incluso, por ejemplo alfabética, por tema, por tema relacionado, por persona, por fecha; y todas estas conexiones están dentro de un solo texto. Las conexiones pueden ser tan arbitrarias como se requiera; es aquí donde los sistemas de novelas hipertextuales adquieren forma, al utilizar una estructura de vínculos sumamente compleja, donde al lector se le dan opciones y es él mismo quien elabora su



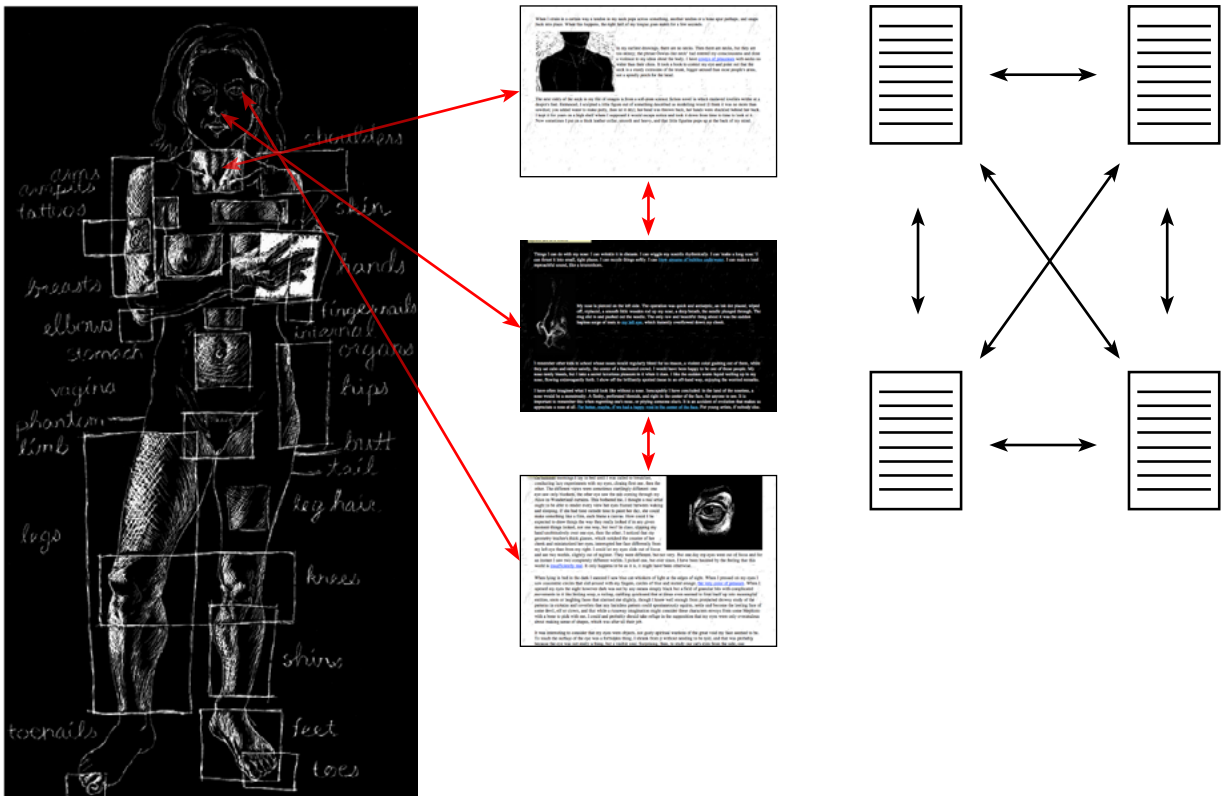
6.6 Strickland, Stephanie. *Vniverse de Stephanie Strikland* Programación e interpretación Cynthia Lawson. Diseño de página Talan Memmot Web. 15-01-14 <http://vniverse.com>

En los sistemas hipertextuales dinámicos, la libertad de acción conlleva distintas lecturas. Los elementos textuales son pequeños. su importancia y significado completo se da cuando se relacionan con otros elementos. En la imagen de arriba se muestra una página hipertextual, *Vniverse de Stephanie Strikland*, en el cual los versos son parte de un cúmulo de constelaciones en el cielo.

propia novela a partir de las opciones que se le presentan: puede entrar en enlaces que lo lleven al mismo lugar constantemente o, inclusive, haciendo lo que se encuentre con un texto y siga navegando sin volverse a topar nuevamente con él.

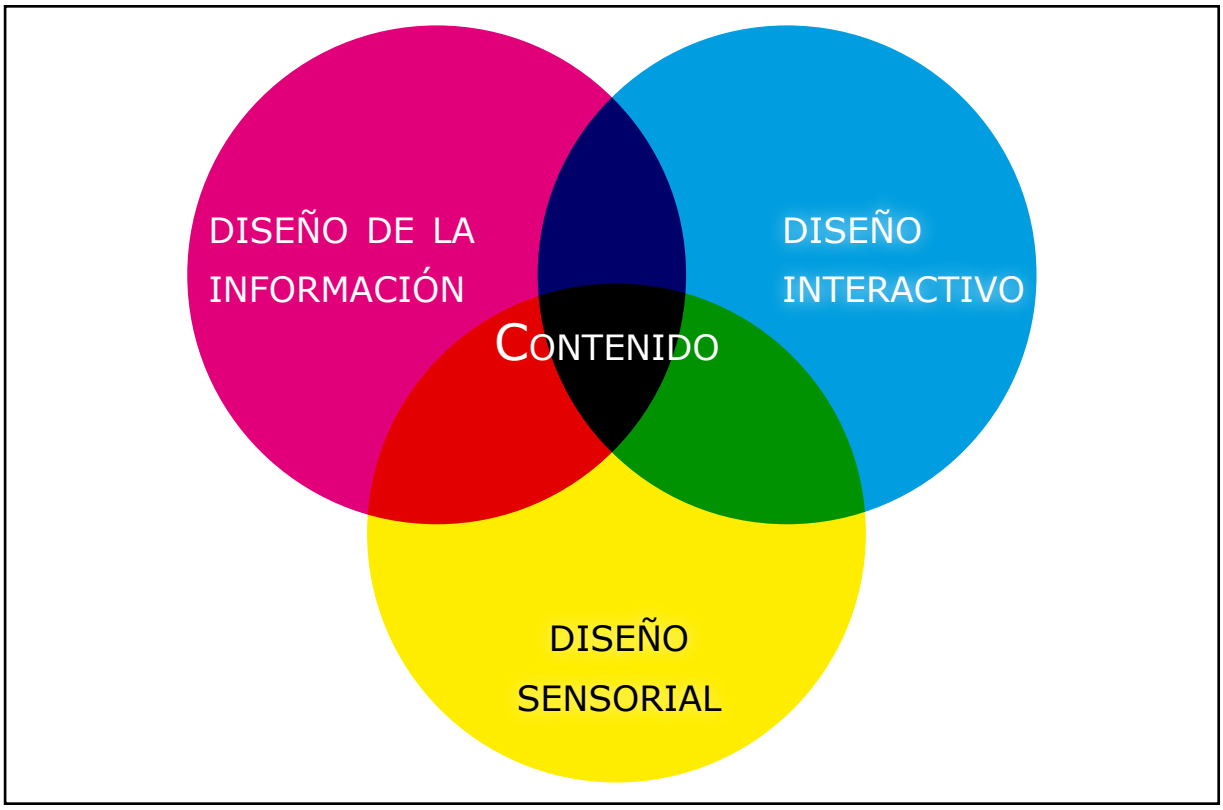
6. **Sistema aleatorio.** Se trata de un sistema utilizado, sobre todo, por buscadores de Internet. Utiliza programación azarosa para dirigir al usuario a lugares completamente distintos, sin utilizar la misma ruta dos veces (Fig. 6.7). Esto resulta ser una herramienta muy poderosa en novelas y

poemas hipertextuales, ya que los enlaces no tiene relación alguna aparente, solamente están vinculados por ser parte del mismo hipertexto. Esto hace cada vez que se acceda, el hipertexto contenga una narrativa completamente distinta a la previa. Este tipo de hipertextos, por lo tanto, no funcionan como sistemas de almacenamiento de información, ni para narrativas con un carácter clásico.



6.7 *My Body:A Wunderkammer*, de Shelley Jackson, es una narración hipertextual que involucra imágenes y texto, con una historia que parte de un mapa del cuerpo de la autora, donde cada sección lleva a un texto distinto.

Jackson, Shelley *My Body:A Wunderkammer*, John Wesley Harding, 1997 Web. 15-01-14 <http://www.altx.com/thebody/body.html>



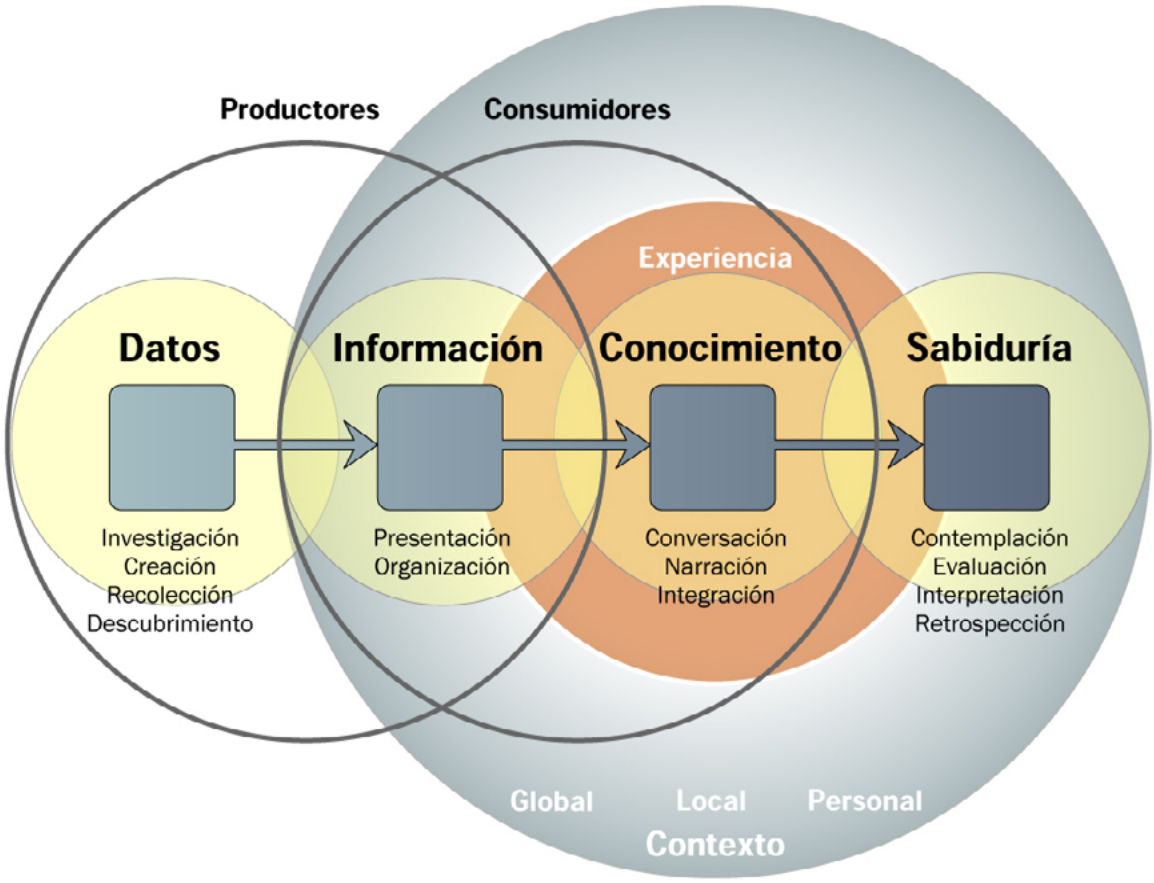
6.1 *La información en el diseño interacivo* de Shedroff Nathan

6.4 LA INFORMACIÓN EN EL DISEÑO INTERACTIVO

Para Nathan Shedroff, el diseño de interacción es la intersección de las disciplinas de diseño de información, diseño de interacción y diseño sensorial. El diseño de información direcciona la organización y presentación de los datos: transformación en información significativa.

La complejidad de la información y la sobrecarga informativa son parte de un fenómeno actual difícil de controlar. Shedroff propone como a partir de la tecnología, la cultura y el diseño se pueden organizar y simplificar este derroche.

Nuestra demanda de información requiere una manera de construir y diseñar nuevas técnicas. A pesar de que se crean métodos de interacción



6.2 Wurman, Richard Saul *Angustia informativa*. Prentice hall, Argentina, 2001, 27

para informar a la gente, sea teatro, juegos, televisión, etc. La forma en que se procesa dicha información es siempre la misma, por este motivo es preciso ahondar más en administrar las tres esferas anteriores en cualquier contenido de manera particular.

Diseño de interacción

Para Shedroff una de las cosas más interactivas es una conversación con un amigo. Respecto a esto, uno de las formas de considerar el significado de interactividad es el prever todas las experiencias como una serie con-

tinua de interactividad. Lo que diferencia a la interactividad es el control que la audiencia tiene sobre las herramientas o contenido; la habilidad para producir y crear.

Nathan Shedroff menciona varios grados con los cuales se puede interactuar:

1. control
2. retroalimentación creatividad
3. co-creatividad
4. productividad
5. comunicación
6. adaptabilidad

Los primeros dos niveles se enfocan en qué tanto control tiene la audiencia sobre el resultado, secuencia o tipo de acción, y qué tanta retroalimentación existe en la interfase. Normalmente, las experiencias con alta interactividad ofrecen mayores niveles de retroalimentación.

Los siguientes niveles son la creatividad, co-creatividad y productividad. Las experiencias creativas permiten al usuario, creador o participante hacer o compartir algo de ellos mismos. Algunas experiencias pueden ser usadas más productivamente que otras (como el entretenimiento). La productividad es tradicionalmente de más preocupación en los productos de negocios que en los de entretenimiento. Las tecnologías co-creativas son aquellas

que ofrecen ayuda en la creación del proceso. Las oportunidades para conocer a otros, hablar con ellos y compartir sus historias y opiniones personales, son siempre vistas como importantes e interesantes. Debido a que estas experiencias incluyen dos o mas personas, también incluyen altos niveles de control, retroalimentación y adaptabilidad (Shedroff, 10)[29]

Diseño sensorial es el uso de los sentidos para transmitir información. La manera más conocida de recibir información por los sentidos es la vista. La manera en que se utiliza la música o ciertos tipos de sonidos para ambientar un mensaje son importantes también. El tacto, el olfato y la estimulación quinestésica están un poco restringidas por el mercado o la tecnología aun que sean una manera enriquecedora de y detallada para la experiencia. Es importante tener en cuenta estas tres disciplinas para conocer el límite que tenemos para comunicarnos, diseño de la información tiene puntos importantes que debemos respetar para poder transmitir correctamente el mensaje, sin embargo, una bien presentada y diseñada presentación grafica puede ser muy útil. El diseño de la información no reemplaza al diseño visual ni a ninguna disciplina gráfica para transmitir información. Pero es la estructura de estas la que lo hace posible su entendimiento.

Algunas de las disciplinas que abarca el diseño sensorial son: la escritura, el diseño gráfico, iconografía, fabricación de mapas, caligrafía, tipografía, ilustración y teoría del color (gráficos); fotografía, animación y cinematografía (imágenes); y diseño de sonido, cantar y música. En los sentidos del gusto y del olfato se encuentran la perfumería y la cocina.

29 Shedroff Nathan, *Information Interaction Design: A Unified Field Theory of Design* http://www.nathan.com/ Web. 18-06-13. <http://www.nathan.com/thoughts/unified/unified.pdf>

Shedroff, explica que todos los detalles sensoriales deben coordinarse no sólo entre ellos, sino con los objetivos y mensajes del proyecto. Una interface para una experiencia, ya sea tecnológica, física o conceptual, debe tener un mensaje y una razón para comunicarlo y comenzar con la creación del significado y desarrollo de tipos apropiados de interactividad. (Shedroff, 13)

Diseño de la información no reemplaza al diseño gráfico o a alguna otra de las disciplinas visuales, sin embargo es la estructura a través de la cual estas capacidades son expresadas. La información no es el fin de el continuo entendimiento. Los datos puede ser transformados en información significativa, que a su vez se convertirá en conocimiento para posteriormenete terminar en un saber. Los datos no tienen valor alguno hasta que conforman un mensaje completo. Para que se lleve a cabo este proceso debe intervenir el diseño de interacción y la creación de experiencias, por lo tanto es necesario conocer a la audiencia, sus necesidades, intereses, habilidades, etc.

Shedroff menciona que con cada experiencia adquirimos conocimiento. Es el entendimiento adquirido por medio de experiencias buenas o malas. La información forma los estímulos de una experiencia mientras que el saber puede ser el entendimiento del mensaje obtenido a través de la experiencia. Por otra parte, la sabiduría es un tipo de "meta-conocimiento" de procesos y relaciones obtenidas a través de experiencias. Es resultado de la contemplación, evaluación, introspección e interpretación (todas son procesos personales). Es un entendimiento que debe ser obtenido por uno mismo.

Para transformar los datos en información primero se debe explorar lo forma en que se organizará. El autor propone las siguientes maneras: por alfabeto, por ubicación, por tiempo, por continuidad, número, categoría o al azar. Es conveniente incluir índices que organicen lo mismo pero de diferentes maneras. También es importante permitirle a la gente encontrar cosas en la manera que es más apropiada para las cosas que ellos conocen o de la forma en la que ellos lo entienden. Esto es debido a que toda la gente aprende de manera distinta y tiene habilidades que varían. Asimismo nos recalca la importancia de que en cada decisión, no importa que tan simple o mundana sea, deba haber metas y mensajes bien definidos. El objetivo más importante de la comunicación efectiva es la claridad.

El diseño de interacción permite saber las necesidades, intereses, habilidades y expectaciones del público para poder crear su participación y de ese modo transmitir la información. Pero para esto primero debemos tener bien estructurada la información a transmitir. Richard Saul Wurman, nos explica en su libro Angustia Informativa que los datos son casi inútiles para nosotros, es el producto de la investigación o la creación de estos datos lo que hace que tenga sentido e importancia. La información puede llegar a transformarse en conocimiento utilizando las herramientas correctas, conocimiento puede llegar a convertirse en sabiduría más adelante, a partir del conocimiento podemos crear datos, y después experiencias para otros para entenderlos. (Wurman Saul, 26-52)

Los datos pueden ser aburridos, incompletos e inconsecuentes por la falta de entendimiento de la comunicación. Al transmitir datos solos, dejamos que el

público haga de su propio entendimiento y sentido común el entendimiento de estos datos. De no ser por el contexto y estructura de la información las audiencias se aburrirían por tratar de encontrar sentido por su cuenta a los datos, es nuestro trabajo dar ese servicio, la información hace entendibles los datos, transformándola por medio de la organización, presentación, y contexto. El conocimiento se transmite a través de experiencias creadas por interacciones con otros. Conocimiento local, abarca a cierto número de personas y se basa en experiencias entre ellos mismos. Conocimiento global es más general y limitado a la vez por los diferentes puntos de vista y que requiere un gran nivel de entendimiento. Para esto se debe tener en cuenta el nivel de entendimiento de las audiencias para poder detallar la información según su comprensión.

El conocimiento se obtiene por la combinación de presentación el entendimiento de la persona, la información forma el estímulo de la experiencia mientras sabiduría se puede transmitir por el mensaje obtenido durante la experiencia. El conocimiento es básico a la hora de comunicar, sin él, el mensaje no puede ser transmitido. La sabiduría implica mucho la perspectiva de una persona, por esto es un elemento tan abstracto de entendimiento. La manera de transmitir la información es la misma, pero a final de cuentas es algo que se debe obtener a nivel personal.

Cualquier objeto como puede ser un libro, un catálogo, el periódico son dispositivos de interacción en donde el diseño facilita la comprensión de la información. Para ahondar más al respecto Nathan Shedroff cita el libro *Angustia Informativa* de Saul Wurman. El cual explica que la única manera de obtener

un conocimiento es mediante la recolección, organización, integración e interpretación de la información por medio de la experiencia. El diseño de la información es la interacción de varias disciplinas con el fin de representar la información. La tecnología es un factor importante para el desarrollo de información, cuando estos son presentados de manera significativa y de manera coherente. Shedroff, propone 7 niveles para organizar la información: alfabeto, ubicación, continuo, tiempo, números, categoría y aleatoria.

Alfabéticamente: es la manera más fácil de organizar y buscar información, el alfabeto nos lo enseñan desde temprana edad y su simplicidad simbólica lo hace sencillo.

Ubicación: es una manera gráfica que con base en un diagrama nos simplifica la localización de datos.

Tiempo: organización con base en secuencias de sucesos, también es efectivo al cocinar, manejar construir.

Continuidad: el mejor ejemplo sería por escala de valor, de esta manera se expresa mejor la información.

Numérico: se asimila al alfabético y continuidad. Aunque no representa un valor de importancia es una escala simbólica como el alfabético.

Categórico: es una manera de organizar por similitud de atributos. Define la manera de entender la información.

Aleatoriamente: aunque no parezca útil, esta forma de organización ayuda a tener un mejor juicio de entendimiento.

Utilizando múltiples tipos de organización mejoramos rangos de búsqueda, sobre todo en catálogos de venta, directorios y largos grupos de productos. Tener sub-categorías ayuda a este tipo de organización. Utilizar índices ayuda a agrupar un artículo en diferentes maneras, y así ayudamos al gusto del público que tenga diferentes comodidades para buscar información.

Organizar de manera metafórica, es útil al hacer una pregunta. Pero tiene la desventaja que el contexto puede ser erróneo y llevar a una expectativa errónea. Un buen ejemplo es con las computadoras al momento de pedir ayuda con indicaciones. Comúnmente la pregunta que pensamos es errónea a nuestras necesidades. La metáfora es una manera de representar cosas y no tanto para organizarlas, Un método efectivo de comunicación busca transmitir el mensaje lo más pronto posible y definir una conclusión. Junta el diseño de la información, diseño de la interacción y diseño sensorial. De esta manera se evita utilizar datos inútiles.

La claridad al transmitir información es básico. Aunque claridad se confunda con ser breve a veces dependiendo de la pregunta el mensaje puede ser complejo y necesite de más información de lo normal. Se puede minimizar la cantidad de información haciendo un buen uso de los datos y presentándolos de una manera específica, diseño interactivo trata de crear experiencias entretenidas y originales con el fin de transmitir un mensaje. Aunque puede ser una experiencia agradable o desagradable como "prueba y error".

La mejor manera de crear estas experiencias es por medio del arte, la caracterización, baile, actuación, etc.

La continuidad de la interacción, tan sencillo como ver la TV (pasivo), envuelve aspectos del espectador como la imaginación y teniendo control de sus decisiones en base a las herramientas que se les da para poder crear la experiencia. La desventaja es que el nivel de interactividad podría afectar el mensaje y la finalidad de la experiencia.

Control y retroalimentación: hay dos aspectos para tomar en cuenta la interacción, cuanto control tiene el espectador tiene y cuanta retroalimentación tiene en la interface, el mejor ejemplo son los juegos donde el desarrollo de la historia depende de la decisión de la persona. (Nathan Shedroff, 1994)

Scrapbooks



iranyela

Editar tablero

23 Pines

34 Seguidores



sketchbook

designformankind.com



daisy yellow - create explore paint

daisyyellow.squarespace.com



Perro batata #1, via Flickr.

flickr.com

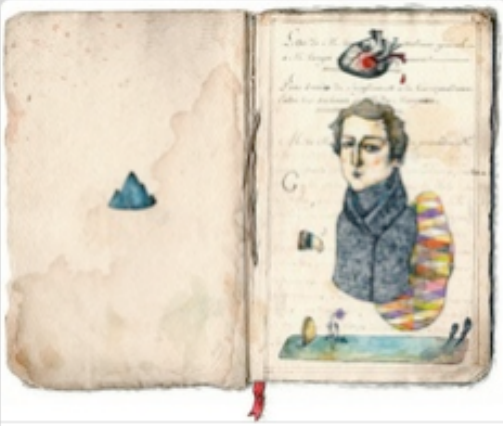


Pep Carrió. "Los días al revés nos invita a mirar desde el otro lado de la memoria".

nfgraphics.com



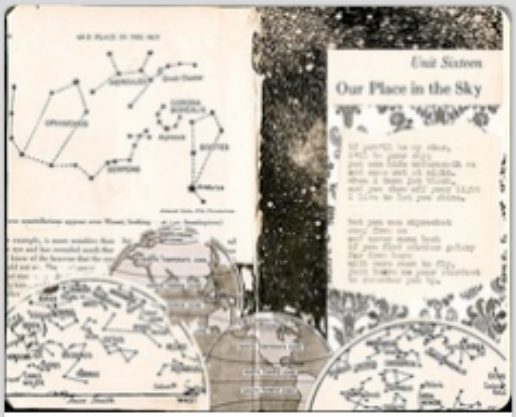
ink361.com



Chopin's heart by Whooli Chen #sketchbook #drawing #draw

flickr.com







6.3 Tableros de Pinterest, URL: http://pinterestcom/

6.5.1 PINTEREST

OBJETIVO

Pinterest es una red social para compartir imágenes que permite a los usuarios crear y administrar, en tableros personales temáticos, colecciones de imágenes como fotografías, intereses, música, hobbies y mucho más emulando un tablero de corcho. La misión de Pinterest es conectar a todo el mundo, a través de intereses compartidos ya que los usuarios pueden buscar en otros tableros y 're-pinear' imágenes para sus propias colecciones.

¿A QUIÉN VA DIRIGIDO?

Aparentemente esta dirigido al público adulto en general, sin embargo estudios demuestran que pinterest es una de las redes sociales que más gusta al público femenino entre los 25 y los 45 años de edad.

ANÁLISIS DEL HOMEPAGE

Estructura (esquema de organización)

El usuario (Fig. 6.3) estructura la información de acuerdo a los tableros que el crea según sus intereses, con la posibilidad de elegir una imagen de portada. Cada imagen es un hipervínculo al sitio que corresponde la imagen. Por tanto, este sitio web se estructura en forma de telaraña ya que este tipo de

estructuras imita el pensamiento asociativo y flujo libre de las ideas,permitiendo al usuario seguir sus propios intereses en un patrón único,heurístico (mediante la indagación y el descubrimiento) e idiosincrasia. Este patrón se produce a partir de una gran densidad de enlaces, tanto hacia la información interna como hacia la de otras webs.

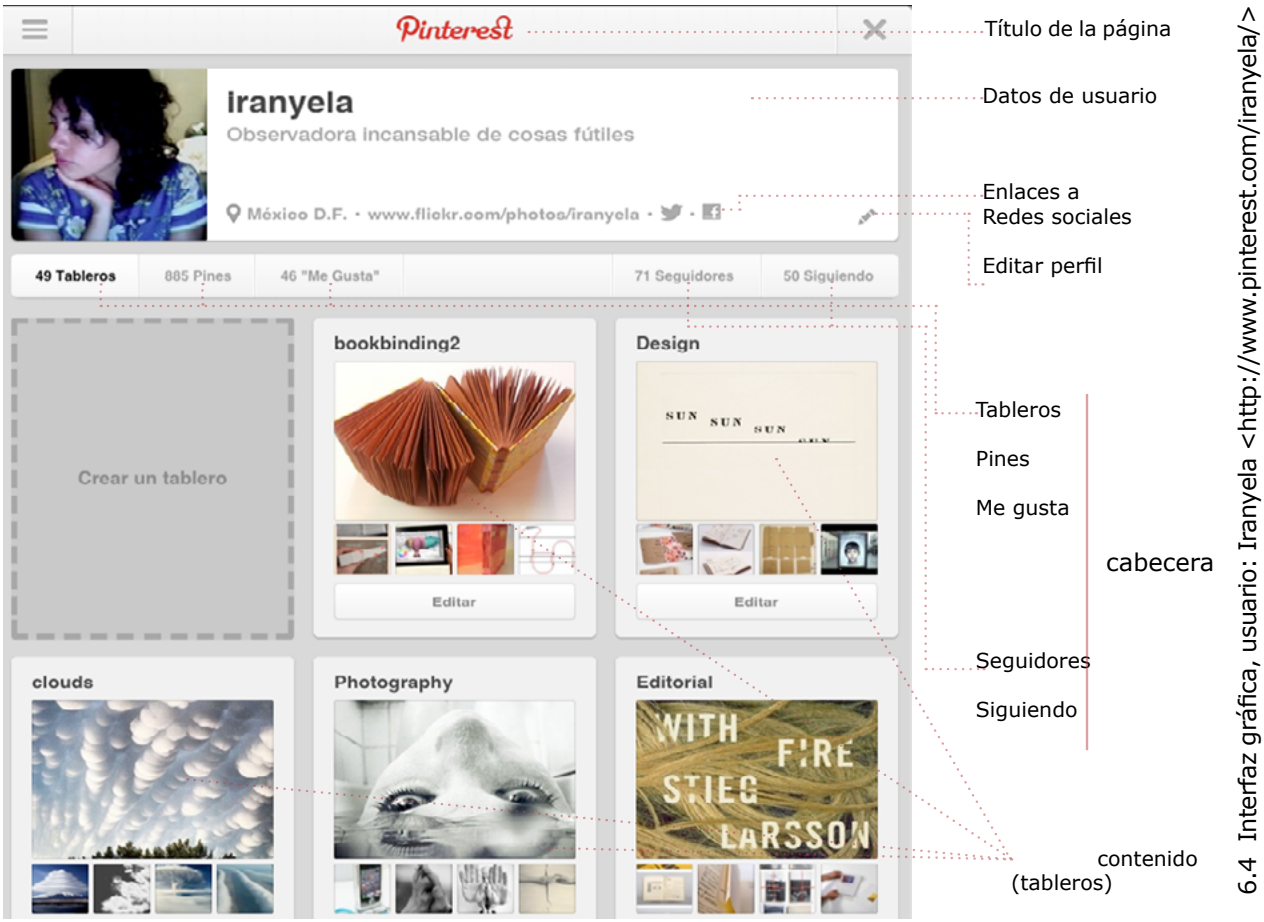
CONTENIDO Y JERARQUÍA DE LA INFORMACIÓN

Interfaz gráfica

El sitio (Fig. 6.4) satisface las necesidades del usuario ya que la navegación es clara. El uso de iconos, gráficos, mapas del sitio o índices son visibles en todo momento, lo cual permite un acceso directo a la información, así mismo su motor de búsqueda dentro del sitio es muy eficaz. Las metáforas de la interfaz son sencillas.

Funcionalidad / Navegación

La retícula presenta consistencia, hay repetición pero no es aburrida, sino que aporta al sitio una fuerte identidad gráfica, que genera y refuerza la sensación de estar "situado" y permite que su sitio se recuerde claramente. Tiene un uso consciente de la composición y la navegación, lo que permite al usuario adaptarse rápidamente al sitio y prever la ubicación de la información y los controles de navegación en todas las páginas.



6.4 Interfaz gráfica, usuario: Iranyela <http://www.pinterest.com/iranyela/>

La composición es equilibrada y con una desarrollada jerarquía visual que mantiene todos los contenidos ordenados.

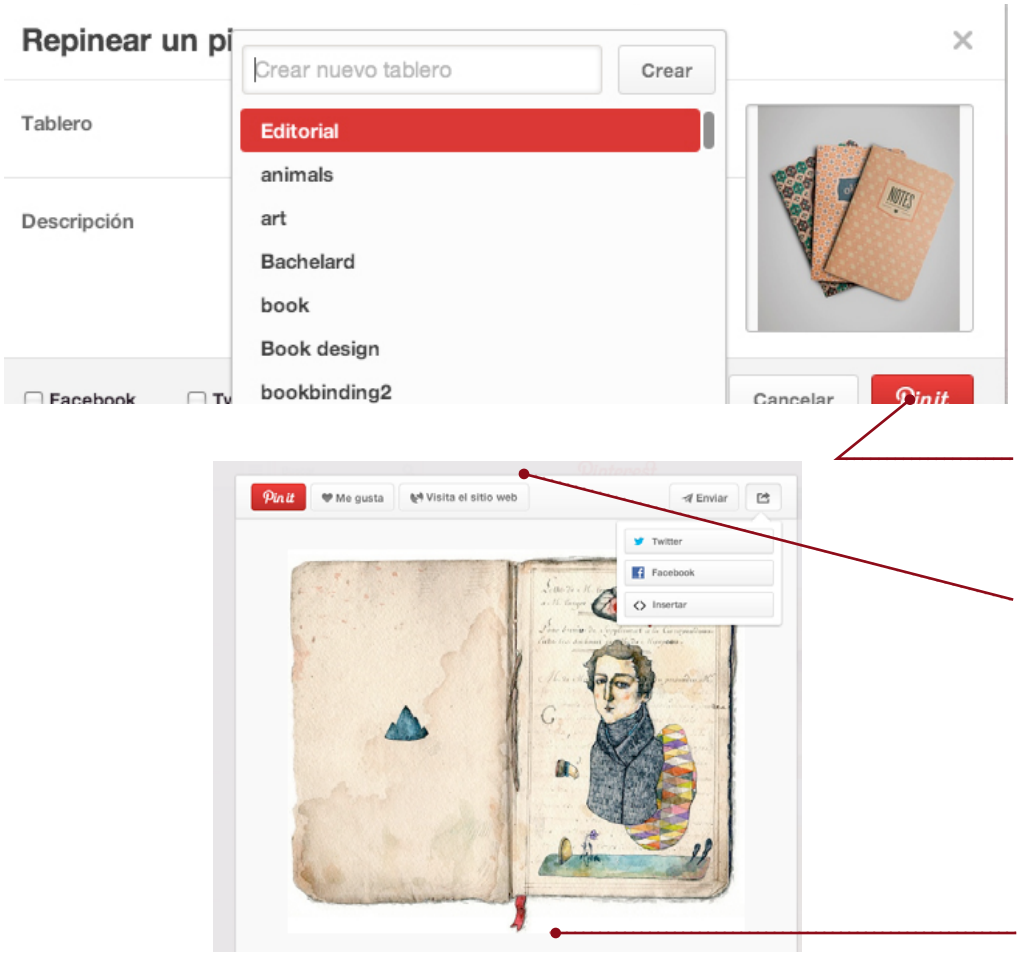
Diseño flexible, el sitio esta diseñado para dar cabida a distintos tipos de usuarios y una gran variedad de dispositivos de visualización.

Recursos (multimedia)

Solo a través de los hipervínculos podemos encontrar canciones, vídeos, animaciones, películas y cualquier otro contenido multimedia.

Usabilidad / Nivel de satisfacción

El espacio de navegación en este sitio es atractivo ya que el contenido se organiza según la visión particular de cada usuario, esto proporciona posibilidades de acción y de diseño que facilitan la comprensión del sistema al usuario y fomenta la sensación de control de un modo más natural.



Nivel funcional y estético

A nivel funcional:

- El sitio da autonomía al usuario
- Sensación de estabilidad
- Interfaz fácilmente explorable
- Manipulación directa
- Curva de aprendizaje clara y escalonada.
- Hipertextualidad
- Estructura aleatoria: el usuario no conoce de antemano el destino que le espera en la búsqueda.
- Estructuras relacional: según los intereses del usuario
- Estructura contributiva: el sistema permite la contribución y ampliación de datos por parte del usuario.

A nivel estético:

- Buena elección de color (fondo blanco)
- Jerarquía tipográfica.
- Sistema reticular equilibrado, jerárquico y limpio.
- Consistencia
- Elección de los contenidos y lógica visual del sitio según intereses.

6.5 Interfaz gráfica *Art Circles* <www.art.com/asp/landing/artcircles/>

ANÁLISIS DE LA APP: Art Circles

URL: www.art.com/asp/landing/artcircles/



6.5.2 ART CIRCLES

OBJETIVO

La aplicación Art Circles (Fig. 6.5) permite descubrir obras de arte clásico y contemporáneo al accionar con los dedos diversas ruedas en torno a distintos temas como son colores, palabras o curadores. En cada giro se revelan nuevas obras de arte.

AUDIENCIA

12 +

TIPO DE CONTENIDO

ARTE

SECCIONES

- color
- palabras
- curadores destacados
- naturaleza
- superzoom
- movimientos artísticos

Colección de imágenes

Breve descripción de la colección

Botón para ver la colección

Contenido temático

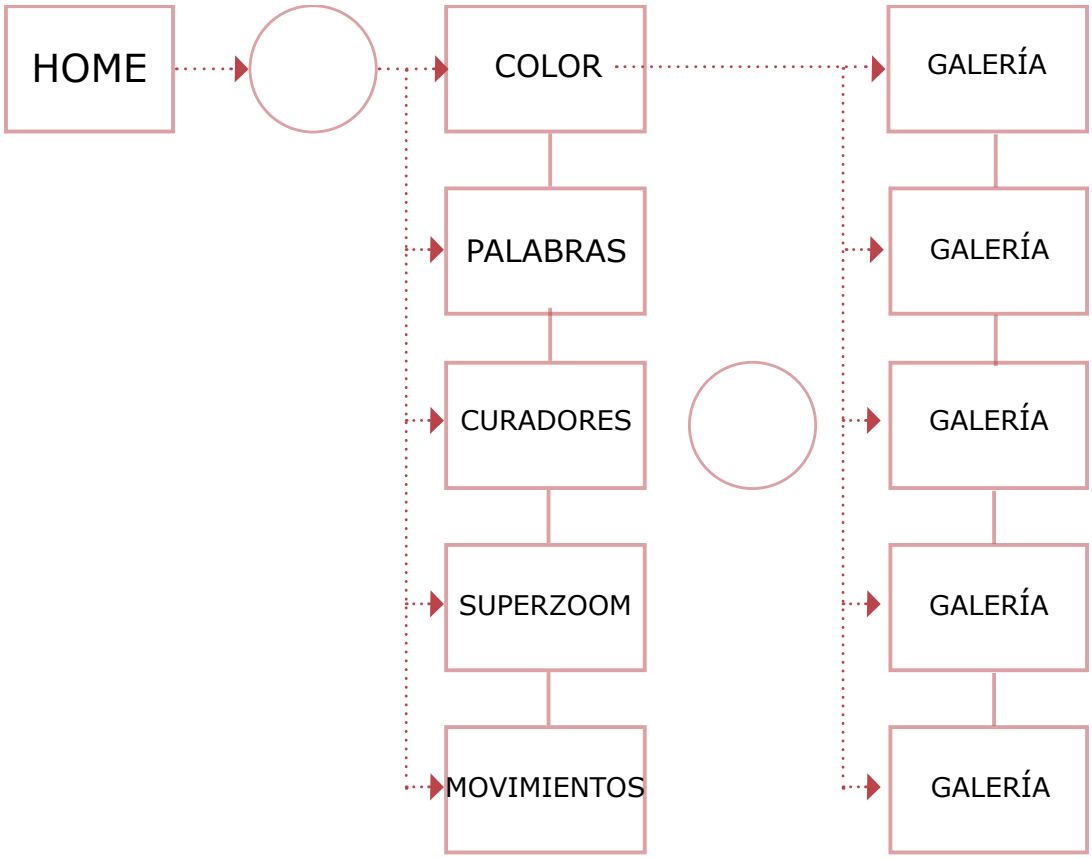
Botón de acción a galerías circulares

Añadir a favoritos

Carrito de compras

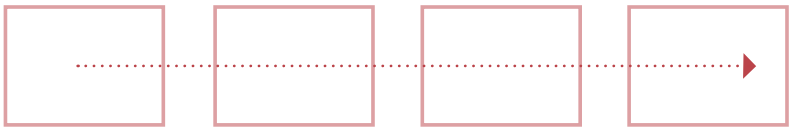
Configuración
Cuenta
Acerca Art.com
Temas & Condicione
Ayuda
Contacto
Reiniciar círculos

ESTRUCTURA (ESQUEMA DE ORGANIZACIÓN)



El contenido de la aplicación tiene una estructura aleatoria, la galería circular (Fig. 6.6) añade un ingrediente sorpresa a la interactividad.

ORIENTACIÓN



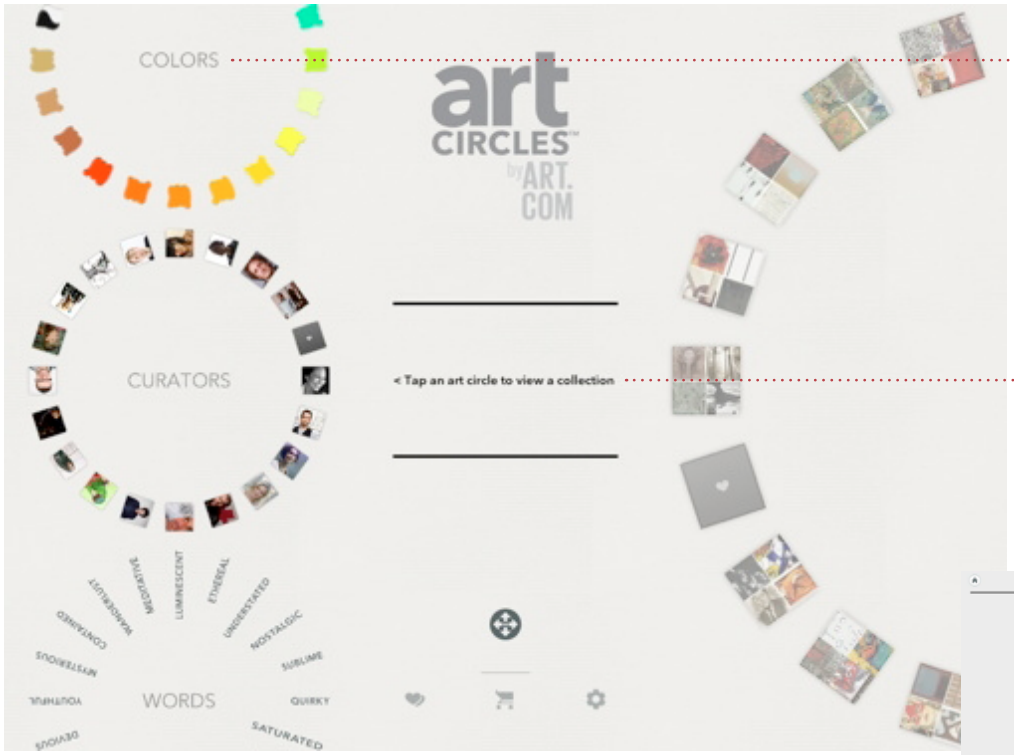
De Izquierda a derecha

CONCEPTO

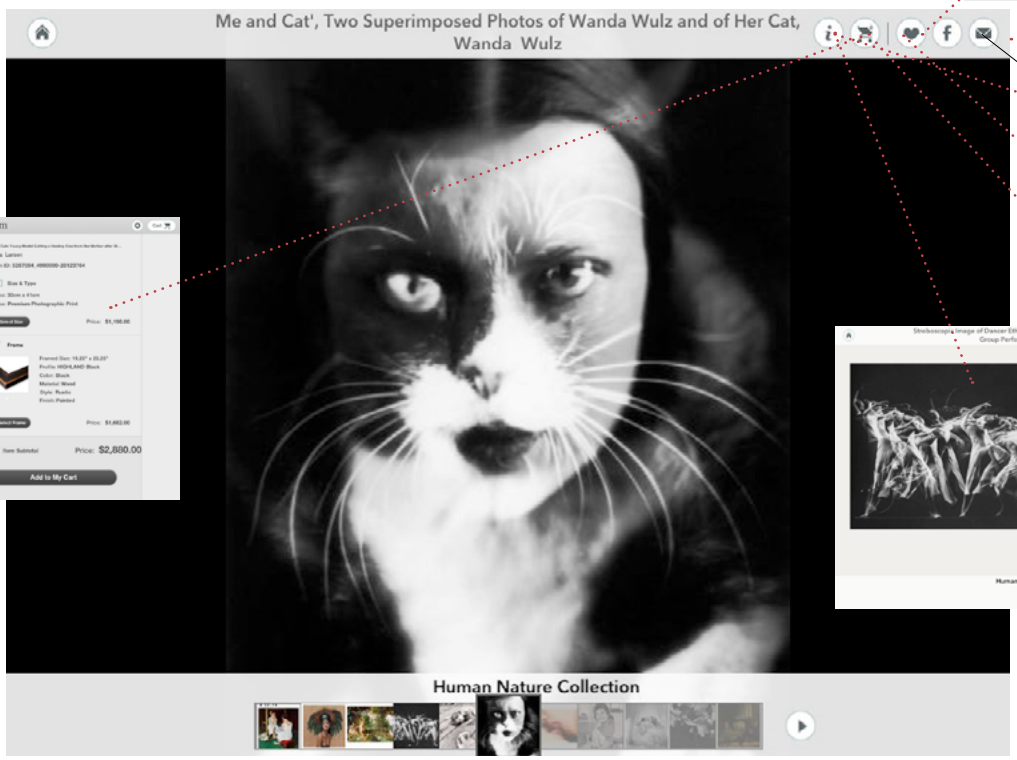
La aplicación permite a los amantes del arte navegar de manera lúdica en su colección visual gracias a un interesante menú circular que permiten realizar búsquedas por imágenes, colores o palabras.

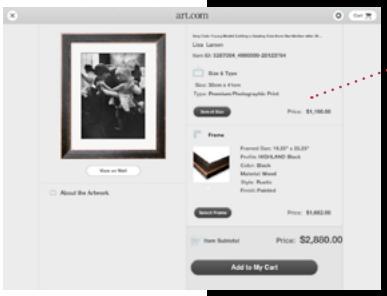
¿CÓMO ES LA NAVEGACIÓN?

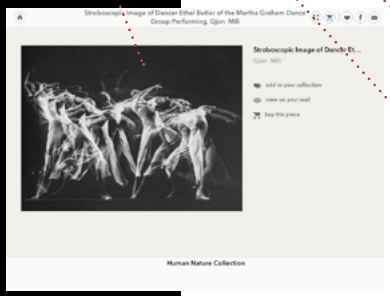
- Orientación horizontal
- El sitio da autonomía al usuario
- Integridad estética
- Consistencia
- Manipulación Directa
- Metáforas
- Control del usuario : Interfaz fácilmente explorable
- Curva de aprendizaje clara y escalonada.


COLORS
art
CIRCLES
by ART.COM
CURATORS
< Tap an art circle to view a collection
WORDS
SATURATED
QUIRKY
SUBLIME
NOSTALGIC
UNDERSTATED
ETHEREAL
LUMINESCENT
REDEMPTIVE
MANDERLUST
CONTRASTED
NIFTTASTIC
VOLUPTUOUS
DEVIOUS


Your Collection


Me and Cat', Two Superimposed Photos of Wanda Wulz and of Her Cat, Wanda Wulz
Human Nature Collection


art.com
Price: $2,880.00
Add to My Cart



Temas

- Estructura aleatoria: el usuario no conoce de antemano el destino que le espera en la búsqueda.

USABILIDAD

Breve descripción de la galería

El espacio de navegación en este sitio es muy atractivo, dinámico, azaroso y sorpresivo.

INTERFAZ GRÁFICA

- Buena elección de color (fondo blanco)

Al dar doble clic se acciona un menú

- Jerarquía tipográfica.

Ficha informativa de la imagen

- Sistema reticular equilibrado, jerárquico y limpio.

Enviar por correo

- Composición tipográfica audaz.

Añadir a favoritos

- Consistencia

Carrito de compras

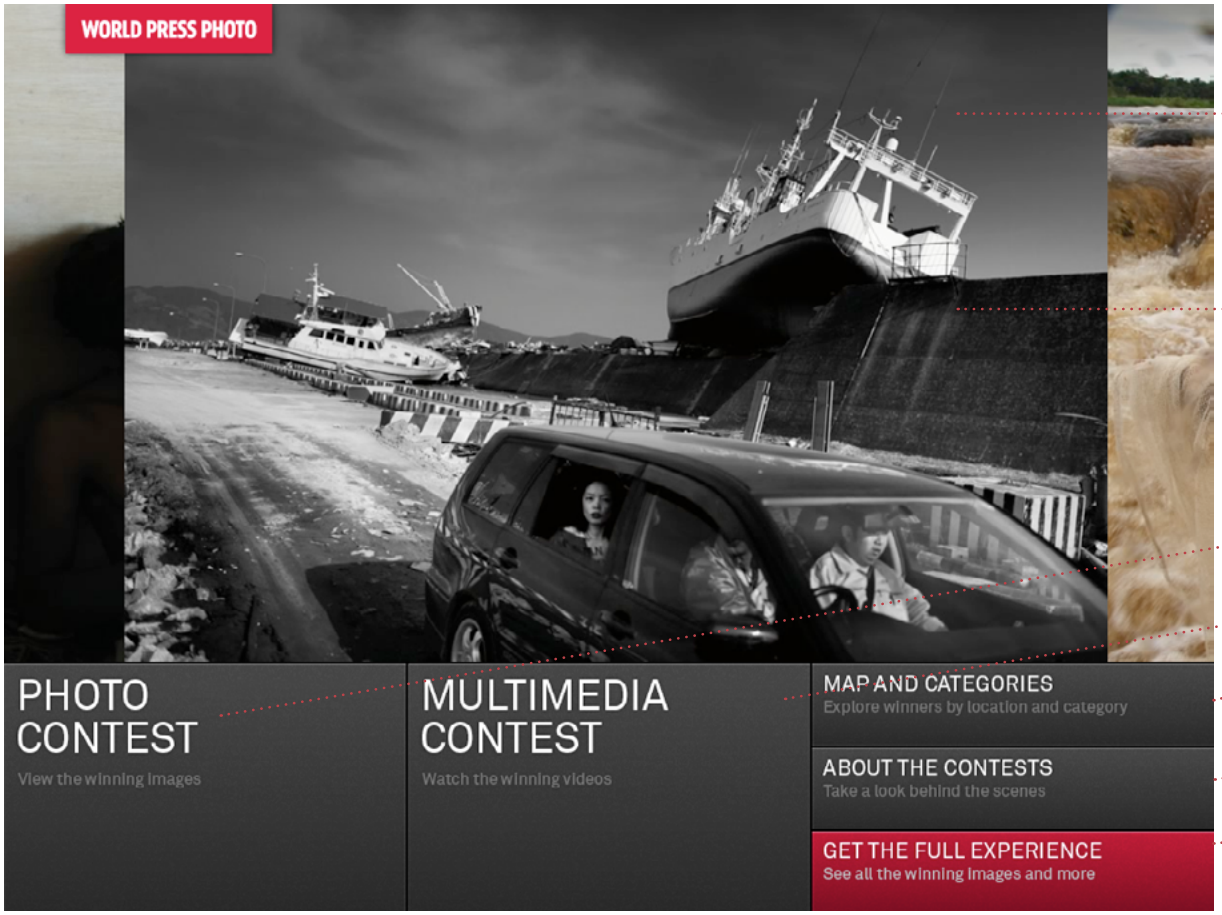
- Elección de los contenidos y lógica visual.

6.7 Interfaz gráfica World Press Photo no.12 <www.worldpressphoto.org/>



ANÁLISIS DE LA APP: World Press Photo No.12

URL: www.worldpressphoto.org



OBJETIVO

La aplicación World Press Photo No.12 (Fig. 6.7) es una aplicación con un recorrido visual a través de los ojos de los mejores foto-periodistas del mundo. Desde dentro de la aplicación se puede actualizar fácilmente a la versión completa, que permite ver la totalidad del archivo que contiene más de 350 imágenes agrupadas en nueve categorías temáticas, desde noticias y temas contemporáneos a deportes y naturaleza, de 57 fotógrafos de 25 nacionalidades.

AUDIENCIA

Esta diseñado para niños mayores de 12 años

TIPO DE CONTENIDO

FOTOGRAFÍA Y VIDEO.

Las características básicas de aplicaciones son:

- Una selección de las fotos premiadas de la World Press Photo Contest 2012.
- Una premiada producción multimedia.
- Permite examinar imágenes por ubicación o categoría.
- Leer las biografías de los fotógrafos

Menú de inicio

Galería dinámica del contenido de la aplicación

Fotos del concurso

Multimedia

Mapa y categorías

Sobre el concurso

Obtener la experiencia más completa

- Información técnica detallada como se tomó la fotografía
- Lista de los miembros del jurado y entrevistas del jurado
- Presentaciones de diapositivas automáticas

Al actualizar la aplicación se obtiene:

- El acceso a la colección completa de imágenes galardonados
- El acceso a todos los 3 premiados producciones multimedia
- Más de 20 entrevistas con los fotógrafos

ESTRUCTURA (ESQUEMA DE ORGANIZACIÓN)

El contenido de la aplicación esta organizado en forma jerárquica, parte de un menú de inicio divido en las siguientes categorías:

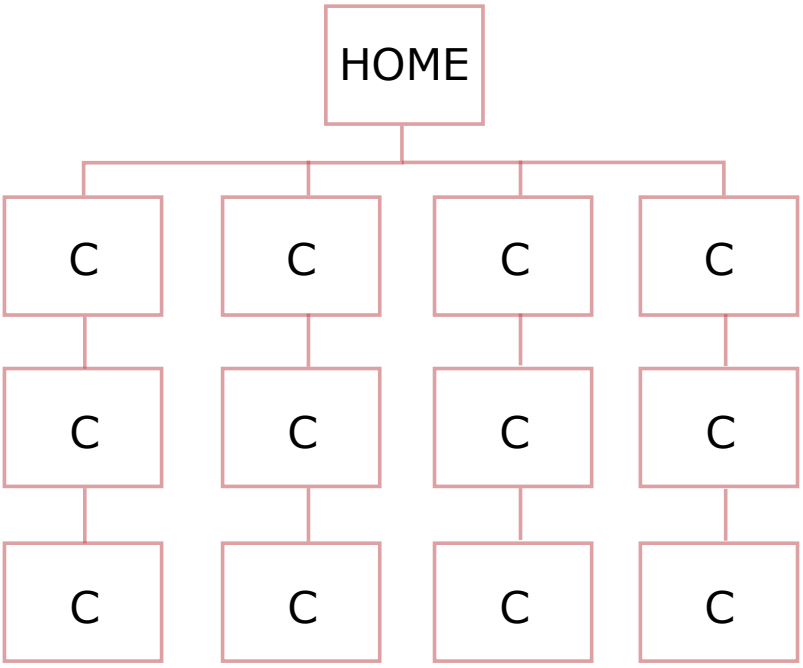
1. Fotos del concurso, para acceder a las imágenes ganadoras del concurso.

2. Multimedia, ver los vídeos ganadores.

3. Mapa y categorías, permite explorar los ganadores del concurso por ubicación y categoría.

4. Sobre el concurso, se puede echar un vistazo detrás de la escena.

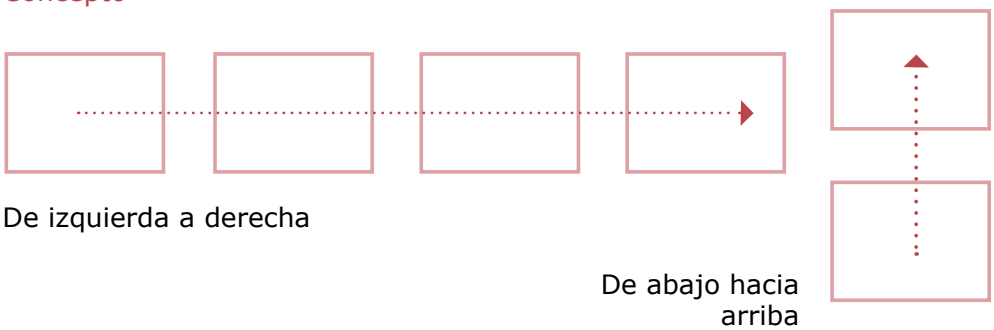
5. Obtener una experiencia más completa, al poder ver todas las imágenes ganadoras y más.



Estructura jerárquica.

Orientación

Concepto



De izquierda a derecha

De abajo hacia arriba

Desde cualquiera de las categorías hay una flecha (<—) que te regresa a la página de inicio y en la categoría “fotos del concurso”, podemos saltar a otro fotógrafo mediante una galería que se despliega en la parte superior al apretar un botón del lado superior izquierdo, mientras que en la parte superior derecha, tenemos cuatro botones: datos del fotógrafo (vídeo y/o biografía), la ubicación espacial de la fotografía junto con detalles de la toma, una estrella que te sugiere obtener la versión completa de la aplicación y por último un botón para compartir mediante redes sociales.



Página de inicio, especifica a quien corresponde el trabajo fotográfico.





WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR 2011
SAMUEL ARANDA
FOR THE NEW YORK TIMES

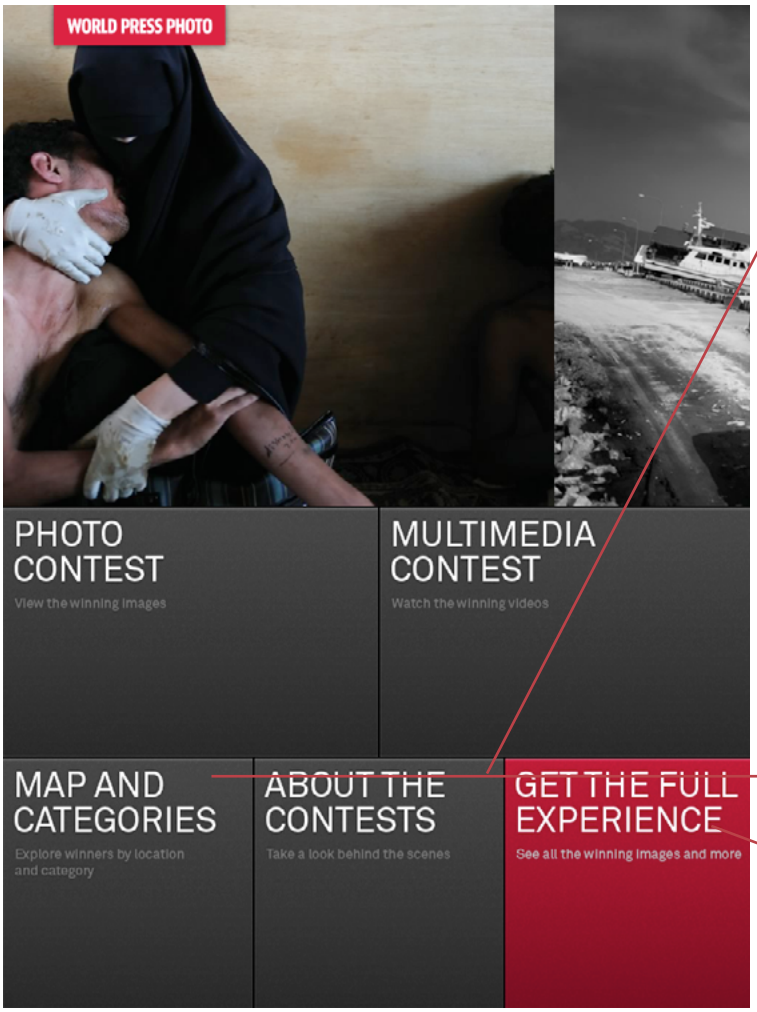
World Press Photo of the Year 2011 — Fatima al-Qaws cradles her son Zayed (18), who is suffering from the effects of tear gas after participating in a street demonstration, in Sanaa, Yemen, on 15 October. Ongoing protests against the 33-year-long regime of authoritarian President Ali Abdullah Saleh escalated that day. Witnesses said that thousands marched down Zubairy Street, a main city thoroughfare, and were fired on when they reached a government checkpoint near the Ministry of Foreign Affairs. Some demonstrators retreated, others carried on and were shot at again. At least 12 people were killed and some 30 injured. Ms Qaws—who was herself involved in resistance to the regime—found her son after a second visit to look for him, among the wounded at a mosque that was being used as a temporary field hospital. Zayed remained in a coma for two days after the incident. He was injured on two further occasions, as demonstrations continued. On 23 November, President Saleh flew to Saudi Arabia, and signed an agreement transferring power to his deputy, Abdurabu Mansur Hadi. Saleh's rule ended formally when Hadi was sworn in as president, following an election, on 25 February 2012.

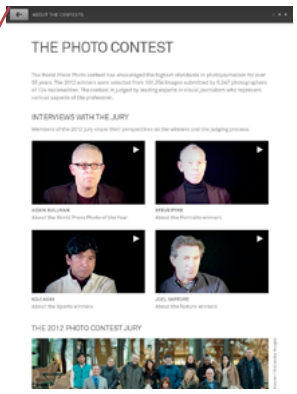
La ficha técnica de la fotografía se despliega hacia abajo.

World Press Photo, es conocida por organizar el mayor y más prestigioso concurso anual de fotografía de prensa. La aplicación, estimula a un intercambio de información en el desarrollo del fotoperiodismo, a nivel global.

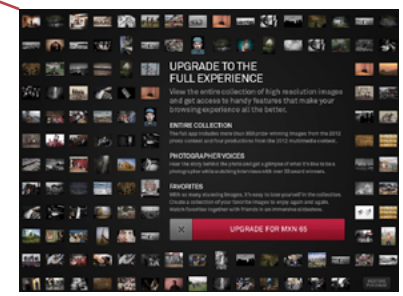
¿CÓMO ES LA NAVEGACIÓN?

- Orientación horizontal y vertical.
- El sitio da autonomía al usuario.
- Integridad estética.
- Consistencia.
- Manipulación directa.
- Metáforas.
- Control del usuario.
- Interfaz fácilmente explorable
- Curva de aprendizaje clara y
- Escalonada.











GENERAL NEWS: 2ND PRIZE SINGLES
LARS LINDQVIST
DAGENS NYHETER

Earthquake in Japan — Boats rest on a pier at Ishinomaki port, in Miyagi prefecture, on 15 April, more than a month after a tsunami devastated large areas of northeastern Japan. Ishinomaki was one of the most seriously affected cities in the region, hit by several waves of up to 10 meters high. All Japan's harbors were closed briefly after the tsunami; those in the disaster zone reopened to limited shipping traffic only at the end of March.



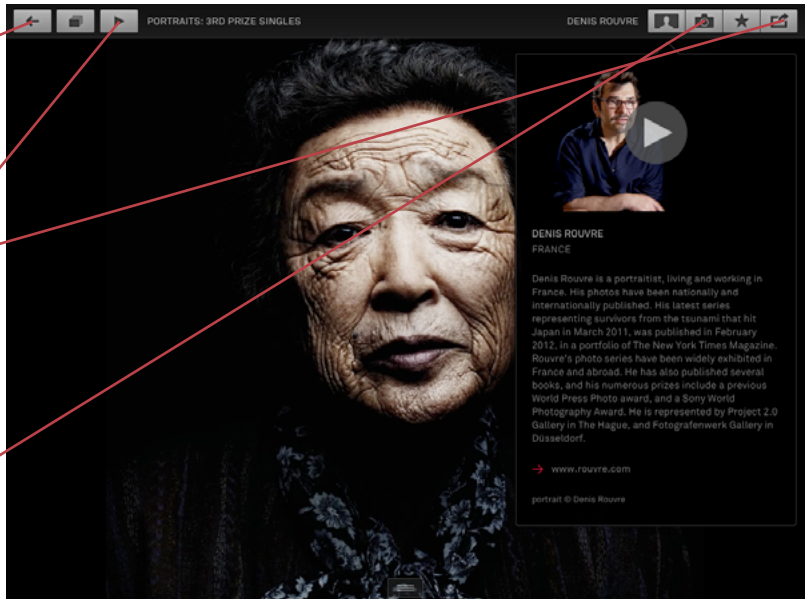
Orientación vertical u horizontal del contenido de la aplicación.

Regresar al menú de inicio

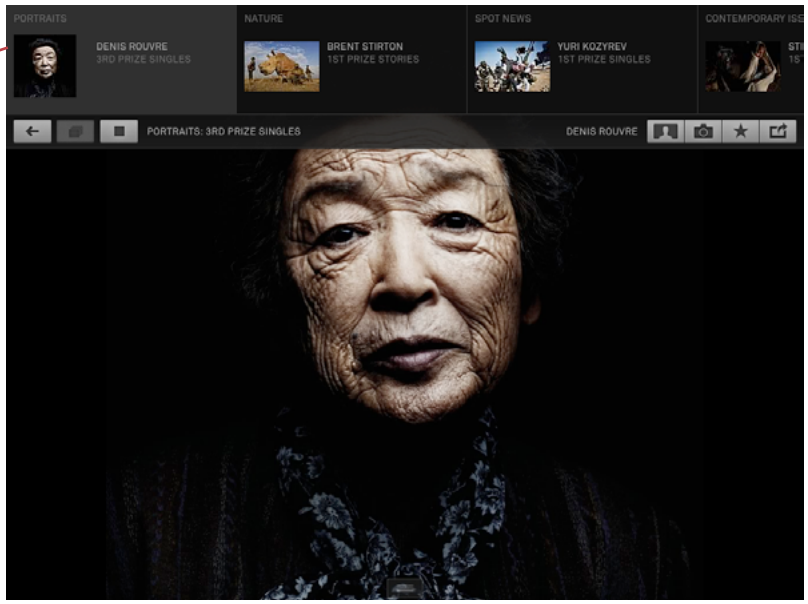
Compartir a través de redes sociales *Facebook, Twitter*

Contenido desplegándose automática

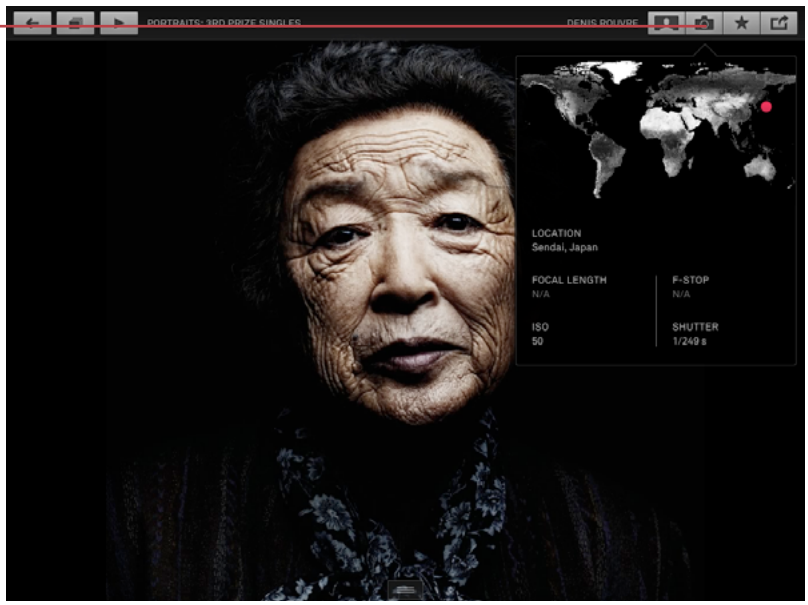
Biografía vídeo explicativo del fotógrafo



Submenú para saltar a otro fotógrafo



Mapa de ubicación de la fotografía



VII. DESARROLLO DEL PROYECTO

7.1 ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN

El esquema de organización del libro digital Poética del espacio es de tipo temático. Los capítulos del libro impreso fueron, en los preliminares: Presentación, Introducción, Prólogo. En la segunda parte como parte del cuerpo del libro: *Fuego y ensueño: El fuego sexualizado, La ensoñación materializante del agua compuesta, La tierra y los ensueños de la voluntad, El aire y los sueños: La aclamación muda.* En la tercera parte Glosario de términos, Semblanza e Índice Iconográfico.

Como podrá observarse los títulos de los capítulos en el cuerpo del libro son demasiado largos para una versión digital, el usuario puede sentirse confundido, ya que no puede generar rápidamente un mapa mental de ellos. Y necesita navegar someramente por cada categoría del menú para saber de que se trata. Esto podría generar frustración si no cumple con las expectativas del usuario. La aparición de hipervínculos internos y externos de anclajes de todo tipo y sistemas el DOI[30] (identificador digital de objeto) pueden dotar al libro digital de un conjunto de elementos contextuales comparables y superiores a los del libro impreso. Conservé el índice iconográfico debido a que es una herramienta que permite al usuario ver las fotografías que componen el libro sin tener que repasar página por página, además de que ofrece información detallada de la fotografía.

30 Digital object identifier o DOI (en español «identificador digital de objeto») es un sistema parecido a los identificadores URI. El objeto puede ser cualquier entidad o cosa, física, digital o abstracta.

7.2 ESTRUCTURAS DE ORGANIZACIÓN

El libro Poética del espacio (digital), está estructurado de forma no lineal, la manera en como se estructurará la información será mediante un sistema de hipertexto, que comprende dos tipos de mecanismos principales: los elementos o fragmentos de información que van a vincularse, y los vínculos entre esos fragmentos. Ambos componentes forman sistemas de hipermedios que unen partes de texto, datos e imágenes. Los fragmentos de hipertexto están conectados jerárquicamente, sin jerarquía o de las dos formas. Aunque esta estructura de organización proporciona gran flexibilidad, plantea un potencial de complejidad y confusión sustancial para le usuario. Elegí este tipo de estructura dado que permite establecer relaciones útiles y creativas entre elementos y áreas de la jerarquía.

7.3 CONCEPTO DEL LIBRO POÉTICA DEL INSTANTE

La imagen es una planta que tiene necesidad de tierra y de cielo, de sustancia y de forma. La manera en que pensamos, creamos producimos y reproducimos se gesta en los *imagos*, los cuales derivan de la intrincada relación entre la causalidad material con la causalidad formal. Dilucidar una respuesta implica un trabajo de "campo", es decir una respuesta que derive de un ejercicio estético. A través de la cámara, el fotógrafo examina el mundo, produce, procesar y abstraer imágenes transcodificadas a partir de fragmentos de la realidad.



7.1 Iranyela López. *Autorretrato.* Fotografía en plata-gelatina 2010. 54

La ***poética del instante*** es precisamente un ensayo estético que tiene la doble finalidad de determinar la sustancia de las imágenes poéticas y la adecuación de las formas a las materias fundamentales. Puesto que "la imaginación solo puede ser iluminada mediante los poemas que inspira", es a partir de Gaston Bachelard y su metafísica de la imagen poética, que el proyecto fotográfico toma forma y una línea de trabajo.

Su poética abre una escala armónica de lo real, es un desprendimiento gradual del pensar, el sentir, el imaginar, el amar y el crear como una sola cosa. El registro del imaginario, surge del placer insistente de sus lecturas de una

búsqueda de cierta combinatoria de palabra e imagen. La imaginación material para Bachelard es aquella que crea a partir de los cuatro elementos: **fuego, tierra, aire y agua**. Son estos elementos la materia prima de la imaginación, los que ofrecen un orden y una fisiología de lo poético.

Las fotografías son siempre catalizadores y focos de un deseo invertido en la mirada (Geoffrey Batchen, 17). El deseo es el instinto, tal como lo expresan los *lacanianos*, *alineado en un significante*; el rastro de una satisfacción primigenia perdida. El objeto real que se captura está irremediablemente ausente. Si pensamos en la fotografía como un arte generador de imágenes poéticas, la mirada subjetiva de la lente, es ya desde un principio una aprehensión alterada de la realidad, una construcción-deformación de la mente que utiliza el cuadro de enfoque para generar una "reflexión" de lo real, un *imago*; es decir: "una imagen revelada, "salida", "elevada", "exprimida (como el zumo de un limón) por la acción de la luz" (Barthes, 2009, 94). La imagen que procede de la captura de un instante es fecunda en la medida en que esta constituye por sí misma una evocación de ese instante subjetivo y vivo, como objeto liberado de las condiciones del tiempo y el espacio que los gobiernan. Subjetivo, porque su coherencia se basa en la mirada unificadora del encuadre, el detalle, el tiempo y el punto de vista de un sujeto. Talbot describe a la fotografía, como un esfuerzo por capturar la eternidad y la fugacidad en la misma representación, de modo que el tiempo se convierte en espacio y el espacio en tiempo. (Geoffrey Batchen, 178)

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo *exterior*, y tienen la finalidad de hacer que ese *algo* se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo su cuatro dimensiones



7.2 Iranyela López. *Nube terrestre* Fotografía en plata-gelatina 2009. 22a

de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. (Flusser Vilém, 11). El paisaje natural es un paisaje onírico, un material que se cosecha. La poética del instante, es este juego inesperado de: la imagen de lo natural, una interacción de los elementos y su composición en la toma de la lente. El fotógrafo no es *homo faber* sino *homo ludenes*. No juega con su juguete, sino contra éste. Se desliza hasta el interior de la cámara a fin de descubrir trucos allí escondidos.

Al ver el movimiento de un hombre con su cámara, presenciamos los movimientos propios de la cacería. Se trata del antiguo acto del cazador paleolítico en la tundra. La diferencia consiste en que el fotógrafo no lleva a cabo su persecución entre pastizales abiertos, sino en un denso bosque de objetos culturales, y en que los diferentes senderos de su



7.3 Iranyela. *Un café con Amado.* Fotografía digital, 2012, 19

cacería están formados por esta su *taiga*[31] artificial. No es posible un acto de fotografiar ingenuo e inconcebible. *Una fotografía es una imagen de conceptos.* (Flusser Vilém, 35).

En un ensayo de 1964 titulado *Retorica de la Imagen*, el crítico francés Roland Barthes describe la fotografía como un repliegue perverso de denotación dentro de la connotación, como un sistema de significado internamente desgarrado entre cultura y naturaleza. Barthes, entiende por denotación al registro de una imagen en toda su plenitud, como si fuera la imagen objetiva del objeto.

31 Formación vegetal con abundancia de bosques de coníferas propia de los territorios boreales. (DRAE, 2014)

> "La fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje denotado, que la llenaría por completo; ante una fotografía el sentimiento de denotación o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues describir consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es el lengua (...) que constituye una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía" (Barthes, 1995 14).

El espacio fotográfico no se limita a lo que se muestra en el espacio geométrico de una fotografía. La imagen lleva a un espacio semántico que circunda la fotografía en forma de aura. (Valery Stigneev, citado por Steve Yates, 96). Lo mismo que el texto, no está constituida por una fila de signos de los cuales se desprende un único sentido (Barthes, 2009, 8) sino por un espacio de múltiples dimensiones en las que se concuerdan y contrastan diversas piezas de un rompecabezas. Dice Perec,

> "podemos estar mirando una pieza de un *puzzle* por tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras (…) sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente, una pieza de *puzzle* no quiere decir nada" (George Perec, 13)

Estás fotografías o estos textos, considerados de modo aislado pueden expresar nada, o algo muy breve que desaparecerá en pocos segundos. Un debilitamiento que corre el riesgo de convertirse en datos sueltos. El libro sin embargo, es un espacio en el que por medio de la lectura se conjugan los elementos que lo conforman para dar acción a la imaginación. Una vez que el lector comienza el armado de las secuencias visuales con las palabras, se produce una interacción plástica y semántica, que diluye los significados con lo que cada lector lleva consigo y lo que descubre en cada página. De Certeau decía que**,** *a menudo se reutilizan las mismas palabras y las mismas ideas, pero ya no tienen el mismo significado, ya no son pensadas y organizadas del mismo modo* (Batchen, 183). Y es lo que transcurre al hojear los mismos verbos, las mismas tonalidades; creeremos tener el *puzzle*, el –enigma– (en inglés) resuelto y siempre se entrecruzarán nuevas piezas que conectan.

> "…unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen". (Barthes, 2013, 31)

Cabe aclarar que en este *puzzle-libro* las fotografías no ilustran las palabras, el texto inventa un significado enteramente nuevo, es una vibración secundaria que no *duplica*, sino que por el contrario al pasar de una estructura a otra aporta nuevos significados que amplifican las connotaciones ya contenidas en la imagen.

Las fotografías que configuran el imaginario del libro Poética del instante son una conjunción entre el aquí-ahora y el allí-entonces. Rastros físicos del tiempo-espacio de sus objetos, como signos que tienen una relación indicial con el mundo

que representan. A lo que Allan Sekula se refiere a partir del *esquema semiótico* de Charles Sanders Peirce, filósofo pragmático del siglo XIX (Dominique Baqué, 86). A partir de la idea de que las fotografías son ante todo *signos indiciales*, representación ligada a sus objetos "debido a esta propiedad indicial, las fotografías se basan fundamentalmente en la contingencia". (Geoffrey Batchen, 19). En otras palabras, como índice, la fotografía nunca es ella misma, sino que siempre, por su propia naturaleza, es rastro de otra cosa.

En los escritos "Notas sobre el índice" (1977) Rosalind Krauss equipara firmemente la fotografía con lo imaginario. Para Krauss el lenguaje presenta al sujeto "un marco histórico preexistente a su propio ser", "estableciendo una conexión entre los objetos y su significado" y lo imaginario. "Dese el punto de vista semiológico las fotografías son índices, "una especie de depósito de la propia realidad". (Geoffrey Batchen, 196)

Para iluminar los rastros indiciales de la imagen poética, es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación, que surge en la conciencia del instante que se integra a un cuerpo de ideas experimentadas. Los actos poéticos se dispersan en la cosmología (compuesto por κόσμος, /kosmos/, «cosmos, orden», y λογια, /*loguía*/, «tratado, estudio») (DRAE) de un vocabulario que no simplifica, ni endurece nada. Para llegar a un estudio del fenómeno de la imagen poética "hay que lanzarse al centro, al corazón, a la encrucijada donde todo toma su origen y su sentido: y encontramos de nuevo la palabra olvidada o representada, el alma". (Bachelard, 2012, 12) como un desdoblamiento del pensamiento, una resonancia abierta a nuestras pesquisas fenomenológicas, una visión interior que reconoce y traduce gradualmente las sonoridades de la imagen poética.

> Todo lector apasionado se deja captar por entero, la profundidad en la imagen poética es siempre un fenómeno de la duplicación resonancia-repercusión. Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. (Bachelard, 2012, 14)

Bachelard, el epistemólogo y el filósofo de la imaginación dedicó la mayor parte de su vida a comprender la naturaleza de la imagen poética. De estos estudios sobre el imaginario, destacan el ciclo de la imaginación de la materia a través de los cuatro elementos. En *el derecho de soñar,* define los términos *songe* y *rêverie*. El primero no sólo significa "sueño": en francés es también un modo del pensar y del recordar. Un poema que hay que aprender a inspirar (Bachelard, 2005, 16-18) . El segundo, traducido por "ensoñación" o "ensueño", quiere subrayar también ese estado intermedio entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo real y lo imaginado, o sea un estado de duermevela. Un recorrido que permitir alejarnos del mundo de la vigilia. Es un acto que requiere realizar una especie de magia en el ambiente donde se aloja, provocar alquimia con los colores, las texturas y la luz, bañando los rincones que nos resguardan con nuestro interior, y al confiarles a estos espacios secretos e ilusiones, poder sentirlos parte nuestra y habitarlos en libertad. (Bachelard, 2005, 63)

El libro **Poética del Instante** (que configura toda esta pesquisa) se divide en cuatro capítulos, en los que se encuentran huellas que desafían la fugacidad del instante con la fijeza de la composición fotográfica que teje lo real y lo irreal de la materia a través de los cuatro elementos en los que se retoman



7.4 Iranyela López. *Seres de ensueño.* Fotografía digital 2010. 28

fragmentos del sueño-ensueño fenomenológico en la imaginación de Gaston Bachelard. *El fuego y ensueño. El fuego sexualizados; La tierra y los ensueños de la voluntad; La ensoñación materializante del agua compuesta; El aire y los sueños: la aclamación muda.* Cada titulo se acompaña de su imagen poética, de una reflexión entorno de la creación de un imaginario de los elementos y su reverberación en el inconsciente.

Amamos el **fuego** en madera que arde en la chimenea. Se trata de un fuego tranquilo, regular y domesticado en el que el grueso leño arde con pequeñas flamas. El dominio del fuego implica la *domesticación* de su fuerza destructiva, el abocar el "fuego interior" para su control.

— ¿Qué significa domesticar? -Volvió a preguntar el principito.

— Es una cosa olvidada -dijo el zorro- significa "crear vínculos..." (Antoine de Saint-Exupéry, 21)

Las tomas del fuego en la noche trabajan con el movimiento del fuego, con las formas que produce el movimiento caprichosos de estos "artistas pirómanos". Mas que la ensoñación del fuego como representación de las pasiones, el fuego *bachelariano* es el de la creación, el renacer de las cenizas, la fuerza del fénix que construye a partir de los estragos.

La retórica de la **tierra** se intuye con la dureza y la suavidad que une toda la materia de las cosas. Dureza es la resistencia, la suavidad se logra con la mezcla del agua y la tierra, en donde uno será el sujeto activo, el otro sufrirá la acción. "La tierra bebe lentamente el color como una esponja que absorbe el agua". La fuerza de la imagen se puede medir con la siguiente imagen que Sartre propone: perderse en el mundo es hacerse "beber por las cosas como la tinta por un secante" (El Ser y la Nada, 165).

El **agua**, agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación. Aporta también un tipo de sintaxis, una unión continua de las imágenes, un dulce movimiento de estas, que hace elevar anclas a la ensoñación aferrada a los objetos.

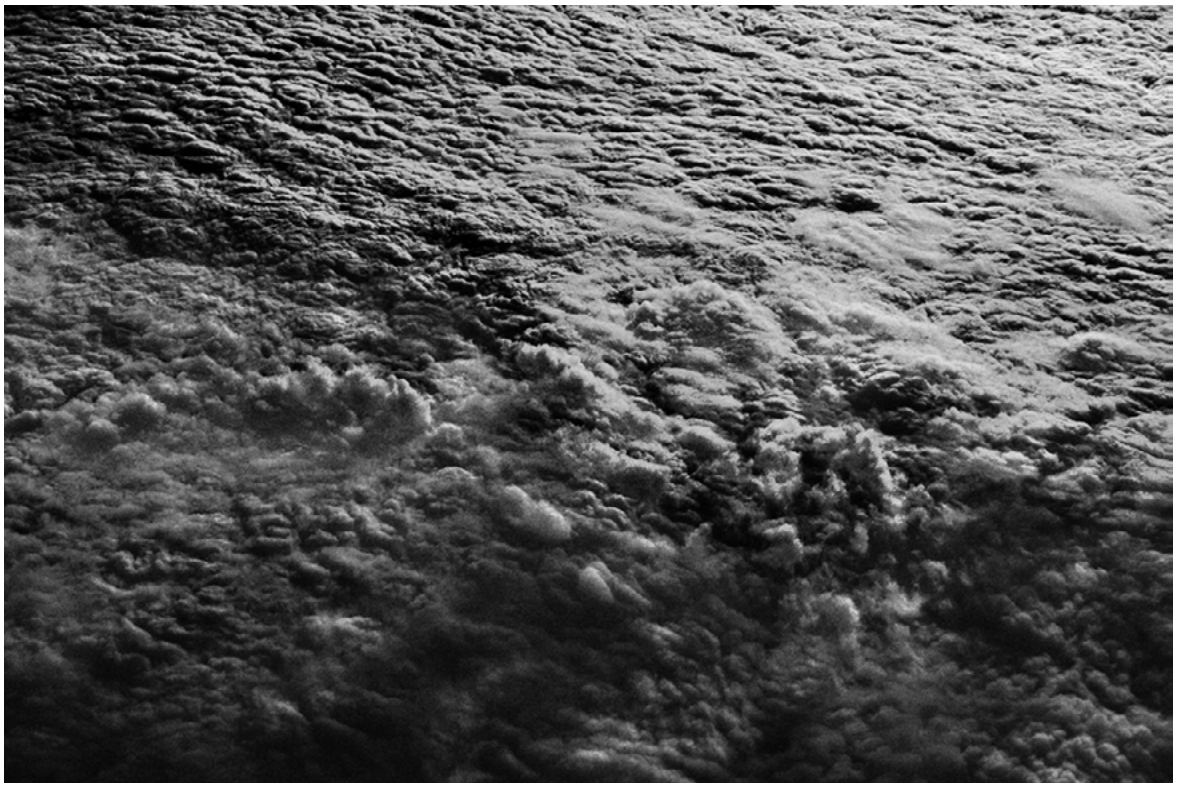
El espacio poético del **aire** es el cielo, en el todo es etéreo, lleno de los colores que arden en la atmósfera del atardecer. Las tempestuosas aguas del vapor de nube se deslizan por el cielo arrastrados por el aire. Es desde



7.6 Iranyela López. *Diluir.* Fotografía digital 2010. 38



7.5 Iranyela López. *La tierra y los ensueños.* Fotografía digital 2008. 37



7.7 Iranyela López. *El aire y los sueños* . Fotografía digital, 2008, 44

el cielo que miramos a la tierra y el agua como elementos indistintos en su juego caprichoso de formas. La mirada desde el cielo, la poesía aérea de tales imágenes, paradójicamente, nos dejan sin aliento.

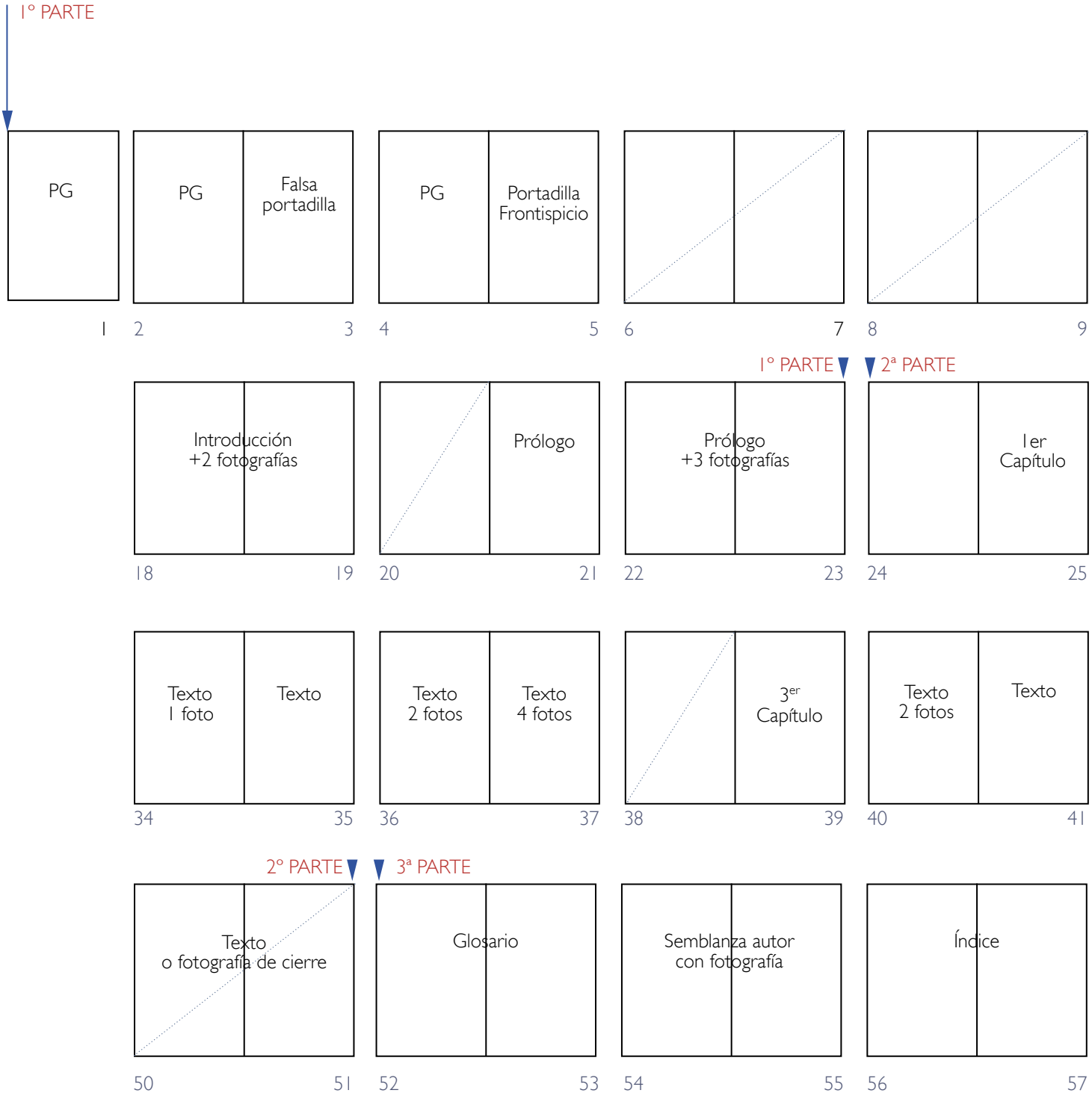
La noción de deformación tiene un gran protagonismo en la filosofía bachelardiana, así como en el de su estética. Es en el estudio de la deformación de las imágenes, en donde se encontrará la medida de la imaginación poética. En *El aire y los sueños,* en cuyas primeras líneas se ofrece una definición fundamental de la imaginación como la facultad de deformar las representaciones suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las



7.8 Iranyela López. *Spicy Comma*. Fotografía digital, 2008, 47

primeras apariencias, de cambiarlas en alegorías, es en donde encontramos nociones como *metamorfosis, ruptura, novedad, creación.* Escribe Bachelard,

> "Propongo a cada quien la apertura de las compuertas interior, un viaje hacia el espesor de las cosas, una invasión de cualidades, una revolución, o una subversión comparable a la realizó el arado o la pala, cuando de repente y por primera vez, son expuestos a la luz millones de fragmentos, de pajillas, de raíces que hasta entonces habían estado enterrados. ¡Oh recursos infinitos del espesor semántico de las palabras" (Bachelard, 1948, 24)


1º PARTE
PG
PG
Falsa portadilla
PG
Portadilla Frontispicio
1
2
3
4
5
6
7
8
9
1º PARTE
2ª PARTE
Introducción +2 fotografías
Prólogo
Prólogo +3 fotografías
1er Capítulo
18
19
20
21
22
23
24
25
Texto 1 foto
Texto
Texto 2 fotos
Texto 4 fotos
3er Capítulo
Texto 2 fotos
Texto
34
35
36
37
38
39
40
41
2º PARTE
3ª PARTE
Texto o fotografía de cierre
Glosario
Semblanza autor con fotografía
Índice
50
51
52
53
54
55
56
57



8.1 Compaginación editorial del libro Poética del Instante. Iranyela López, 2013

7.3 COMPAGINACIÓN EDITORIAL (LIBRO IMPRESO)

Para valorar que elementos se desean conservar en el libro digital es necesario analizar los elementos que conforman el libro impreso. (Fig. 7.1)

El diseño de libro, se dividió en tres partes:

1. Preliminares.

2. Cuerpo del libro

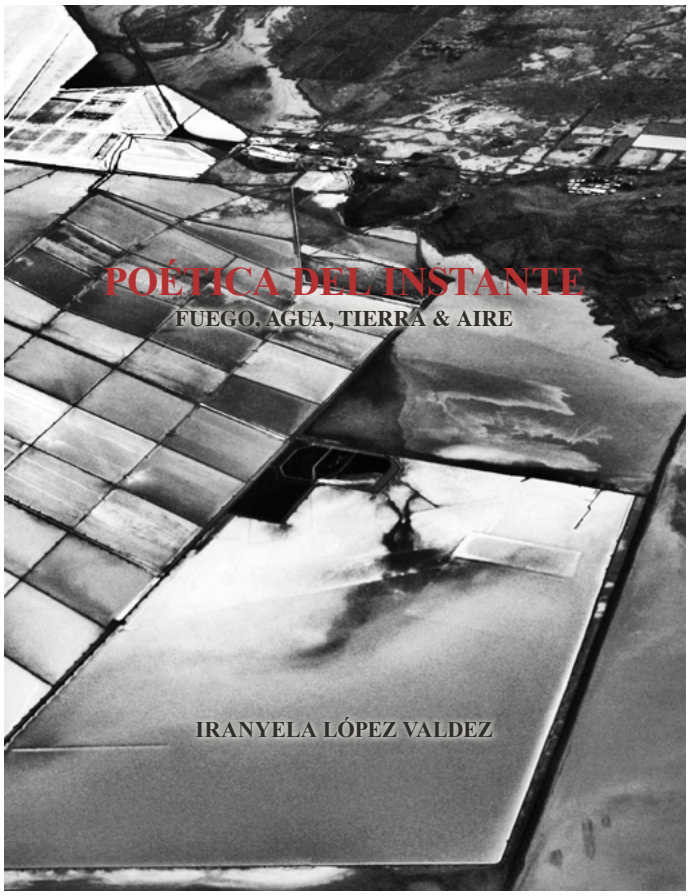
3. Datos investigación.

En las páginas siguientes se muestra la maquetación que proporciona una visión general del contenido del libro.

PRIMERA PARTE (Preliminares) (1-23)

En esta sección van los datos importantes del libro y quien lo edita, te hace entender la posición de la publicación respecto a su contenido, de que se trata la edición, sino se tiene carece de importancia.

• Página de gracia o de cortesía: Es importante que la primer página si sea en blanco.



7.9 *Portada del libro Poética del Instante*. Iranyela López 2013

• Falsa portadilla: se repite solamente el título del libro. Se recomienda que sea breve.

• Frontispicio, a manera clásica es la primera página del libro. Da la importancia real de tu libro. Requiere de una buena selección tipográfica y una forma adecuada de jerarquización.

• Página legal: es necesaria, dado que garantiza los derechos de quien trabajo en la publicación.

• Índice: tiene que ser claro para que esté en una página, salvo cuando son materiales editoriales demasiado complejos.

SEGUNDA PARTE (Cuerpo del libro) (24-51)

Esta es la parte donde se desarrolla el tema, se complementa de títulos y subtítulos, las fotografías, etc. El diseño guiará la lectura y el desarrollo del concepto editorial.

TERCERA PARTE (INVESTIGACIÓN) pp (52-64)

• Semblanza: se considera cuando se trata de un autor. Si es tema, se hace un tema referencial acerca del concepto.

• Índice iconográfico o referencial: índice con texto con imágenes, con todos los datos del título. Catálogo razonado o resumido.

• Te permite no solo conocer los datos precisos de la imagen, ficha técnica para ser identificable y la página donde se encuentra en el libro.

• Bibliografía: datos de los autores.

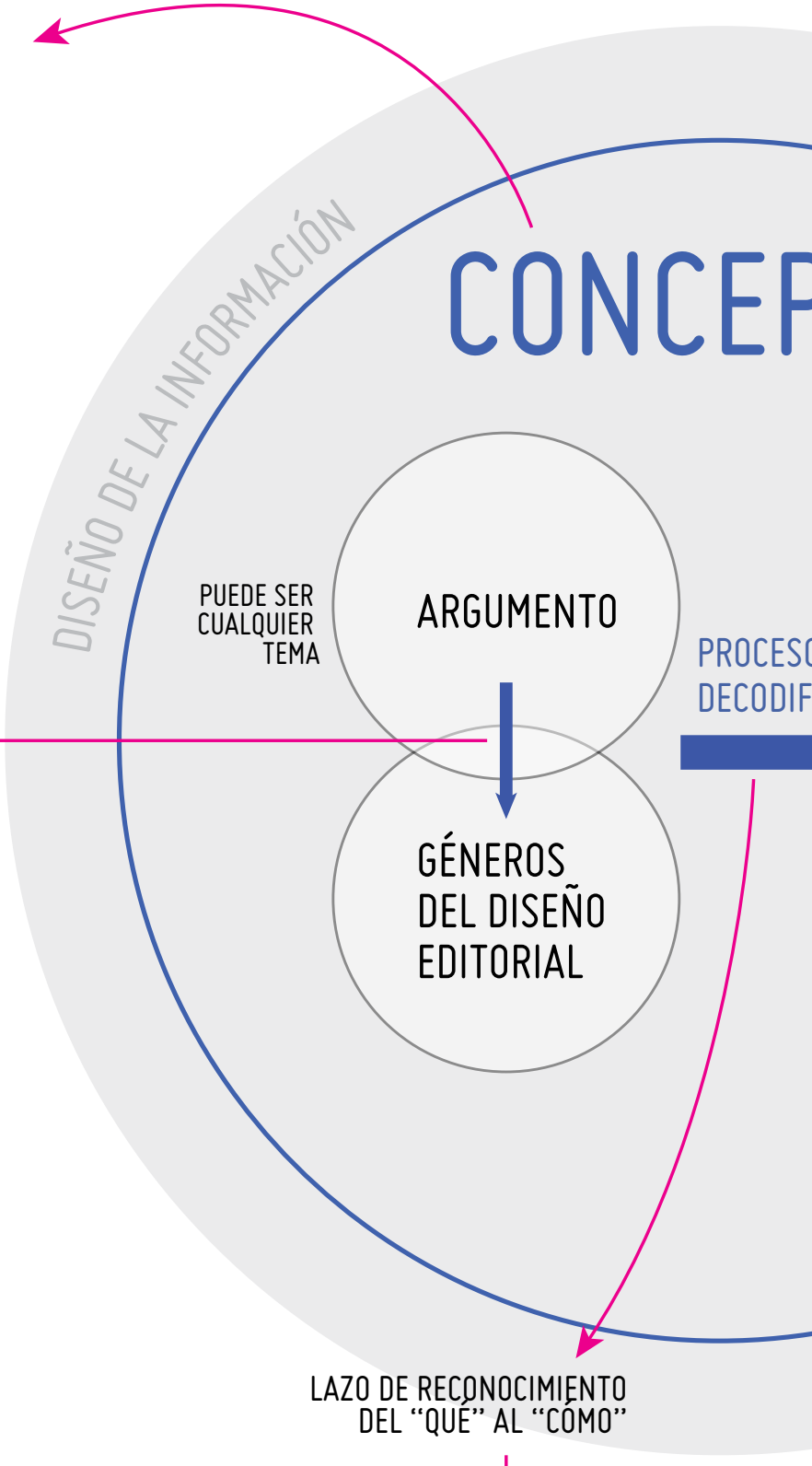
• Colofón: es la ficha técnica del libro. Van datos como el tipo de letra, papel, quien compuso, edición, retoque, tiraje.

El mapa (Fig. 8.2) que aparece en la siguientes páginas (180-181) describe el proceso que se llevó a cabo en la elaboración del libro. Este mapa pertenece a una compañera de clase de la Maestría en Diseño de la Información, me he tomado la libertad de utilizarlos dado que empleamos el mismo proceso en la construcción del libro impreso, aunque el concepto de ambas es completamente diferente.

Piña, Denisse Grisel. Diseño Editorial. 2012 Web. 2-02-14 <http://dinfoanahuac.files.wordpress.com/2012/07/editorial.pdf>

RIGE EL OBJETIVO COMUNICATIVO

BASE DEL PROCESO DE ADECUACIÓN DEL "QUE" AL "COMO" Y EJE REACTOR DE LA FORMA TANGIBLE Y DEL CONTENIDO.



ANÁLISIS Y RECONOCIMIENTO DE LOS GÉNEROS DEL DISEÑO DE LA INFORMACIÓN

CORRESPONDENCIA EN SABER ESCOGER QUÉ SE DICE MEJOR CON QUÉ

EXIGE UN CONOCIMIENTO DE LOS ELEMENTO FORMALES, VISUALES Y COMUNICATIVOS DE CADA GÉNERO.

ALA EXPERIENCIA COMPRENSIÓN

DATOS → INFORMACIÓN → CONOCIMIENTO → SABIDURÍA

PTO

CLÁSICO CONTEMPORÁNEO

PRODUCTO EDITORIAL DECONSTRUCTIVO

O DE
ICACIÓN

FORMA

FONDO

FORMA Y FONDO
EN UNA MISMA LÍNEA
(UN TODO INTEGRADO)

PROCESO DE COHESIÓN
EN LA FORMA TANGIBLE
Y SENSORIAL

EXPERIENCIA
IDEAL DEL
USUARIO
(RECONOCIMENTO
DEL CONCEPTO Y
APRECIACIÓN
POSITIVA DEL
PRODUCTO
EDITORIAL
INTEGRAL)

PRODUCTO EDITORIAL
INTEGRAL

ÁNALISIS DE SU VALOR
Y TRASCENDENCIA
BASADAS EN CORESPONPONCIA
CON EL SISTEMA CONCEPTUAL.

TO

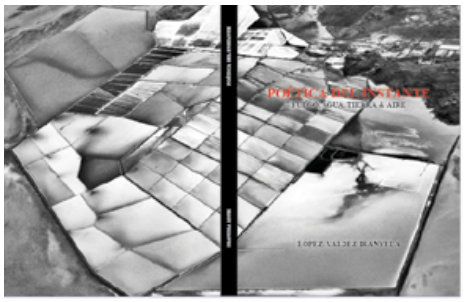
PARÁMETROS DE ORGANIZACIÓN
DE TODO EL MATERIAL BASADOS
EN EL EJE COMUNICATIVO,
PARA DEFINIR:
- JERARQUÍAS
- RITMO VISUAL
- NARRACIÓN

PROCESO DE INTERCONEXIÓN
HACER POSIBLES
RELACIONES ENTRE
A Y B, ETC..

→ COHERENCIA NARRATIVA

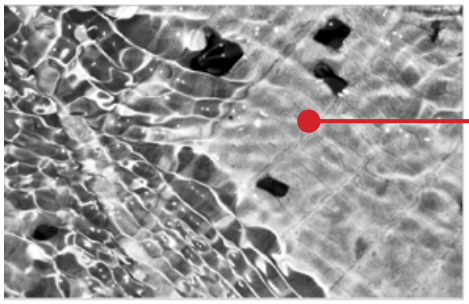
CUBIERTA

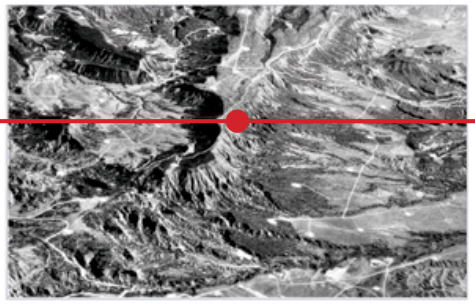
1ª Parte

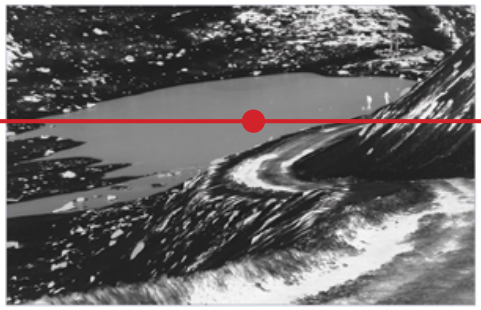










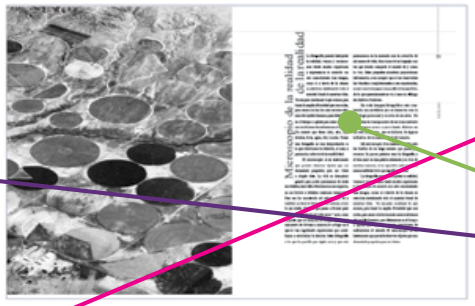


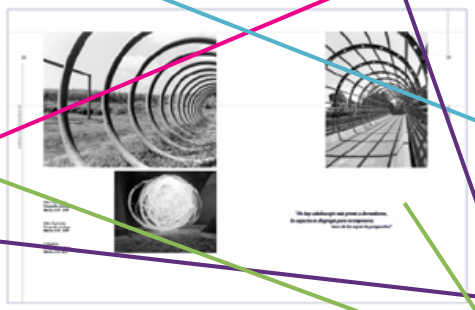








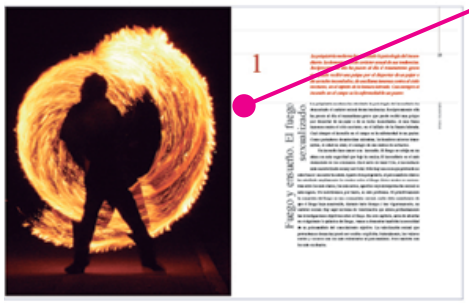




PRESEN

INTROD

PRÓLOG





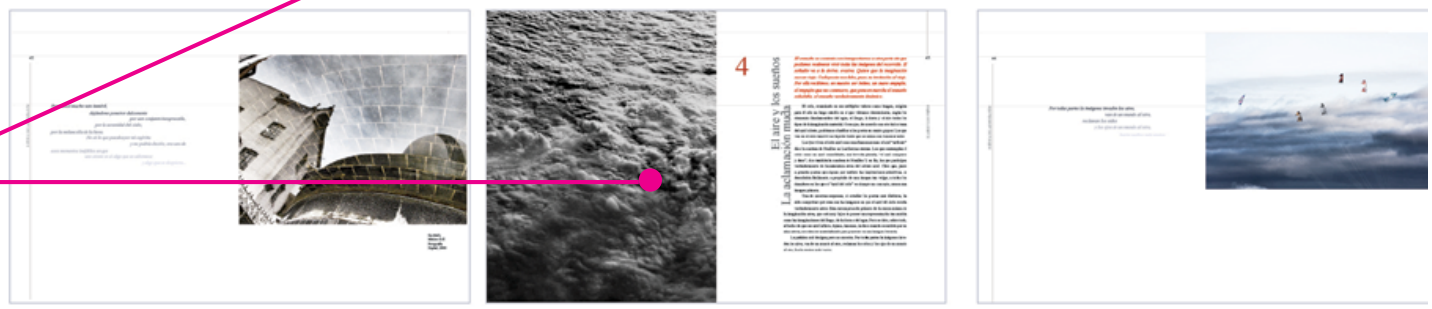


2ª Parte

CAPÍTULOS





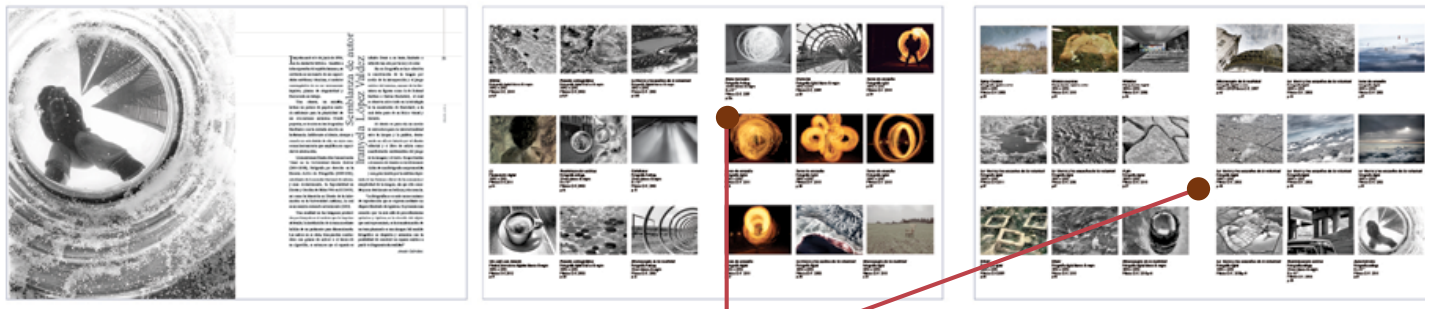


NTACIÓN

DUCCIÓN

GO





SEMBLANZA

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

14



Poética del instante
Fuego, tierra, agua, aire

La poética del instante es precisamente un ensayo estético que tiene la doble finalidad de determinar la sustancia de las imágenes poéticas y la adecuación de las formas a las materias fundamentales. Puesto que "la imaginación solo puede ser iluminada mediante los poemas que inspira", es a partir de Gaston Bachelard y su metafísica de la imagen poética, que el proyecto fotográfico toma forma y una línea de trabajo. El libro Poética del Instante se divide en cuatro capítulos, en los que se encuentran huellas que desafían la fugacidad del instante con la fijeza de la composición fotográfica que teje lo real y lo irreal de la materia a través de los cuatro elementos en los que se retoman fragmentos del sueño-ensueño fenomenológico en la imaginación de Gastón Bachelard.

El fuego y ensueño. El fuego sexualizados; La tierra y los ensueños de la voluntad; La ensoñación materializante del agua compuesta; El aire y los sueños: la aclamación muda. Cada titulo se acompaña de su imagen poética, de una reflexión entorno de la creación de un imaginario de los elementos y su reverberación en el inconsciente.

El dominio del **fuego** implica la domesticación de su fuerza destructiva, el abocar el "fuego interior" para su control. Las tomas del fuego en la noche trabajan con el movimiento del fuego, con las formas que produce el movimiento caprichosos de estos "artistas pirómanos". Mas que la ensoñación del fuego como representación de las pasiones, el fuego bachelariano es el de la creación, el renacer de las cenizas, la fuerza del fénix que construye a partir de los estragos.

La retórica de **la tierra** se intuye con la dureza y la suavidad que une toda la materia de las cosas. Dureza es la resistencia, la suavidad se logra con la mezcla del agua y la tierra, en donde uno será el sujeto activo, el otro sufrirá la acción. "La tierra bebe lentamente el color como una esponja que absorbe el agua".

El **agua**, agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación. Aporta también un tipo de sintaxis, una unión continua de las imágenes, un dulce movimiento de estas, que hace elevar anclas a la ensoñación aferrada a los objetos.

El espacio poético del **aire** es el cielo, en el todo es etéreo, lleno de los colores que arden en la atmósfera del atardecer. Las tempestuosas aguas del vapor de nube se deslizan por el cielo arrastrados por el aire. Es desde el cielo que miramos a la tierra y el agua como elementos indistintos en su juego caprichoso de formas. La mirada desde el cielo, la poesía aérea de tales imágenes, paradójicamente, nos dejan sin aliento.

Iranyela López

Introducción a la poética de Bachelard

El científico y poeta francés Gaston Bachelard (1884-1962), se licenció en matemáticas y se doctoró en letra. En un principio dedicó su vocación a las ciencias puras pero más tarde logró conjuntar el ojo formal de la ciencia con la mirada profunda de la poesía, además de internarse en el ámbito de la psique humana y la estética. Fue un estudioso de imponente erudición literaria que mediante una insólita *retórica de la materia* indagó en el imaginario cosmológico de los *cuatro elementos*.

Como una práctica multidisciplinaria que aprovecha el rigor lingüístico del filólogo, cruza los territorio de alta tensión significativa del psicoanálisis, acude al rico acervo histórico de las antiguas culturas y al habla popular con su calidez expresiva, haciendo converger todos esos camino y otros más, recorridos por su extensa erudición, en el campo fértil de su propia inteligencia intuitiva. Escribe Bachelard, "Propongo a cada quien la apertura de las compuertas interior, un viaje hacia el espesor de las cosas, una invasión de cualidades, una revolución, o una subversión comparable a la realizó el arado o la pala, cuando de repente y por primera vez, son expuestos a la luz millones de fragmentos, de pajillas, de raíces que hasta entonces habían estado enterrados. ¡Oh recursos infinitos del espesor semántico de las palabras" (Bachelard, 1948, 24)

Es preciso imbuirnos de "la total igualdad del instante presente y de la realidad". Escribo estas frases, copio estas palabras que reunía Bachelard y todo a mi alrededor se amotinan cien frases más de las que estoy a punto de acordarme o que pienso que podría descubrir, tal vez la voz del filósofo que las pronunciaría, que oigo y que no oigo, que se apaga antes de sonar, que sólo puede aparecer aquí porque desapareció antes de hacerlo.

El nacimiento de las palabras se detiene largamente en el umbral donde su formación las haría a la vez surgir y morir, sustituyendo por el instante en que sobrevinieron quién sabe qué otro instante que las borra, cuya figura dibujarán en un momentos otras palabras.

El mundo de las palabras es dudoso. Tan lleno de trampas. Aprendimos a desconfiar de la apariencia. Qusimos creer en la autoridad del verbo revelado. Al parecer, necesitamos aprender a leer a la una y al otro. Mas las claves de la lectura son poco seguras. Quien se vale de las palabras y quien ingenuamente pensaba que sin gran dificultad se les somete al servicio de intenciones claras, empieza a saber que las palabras se resisten. O, antes bien, en las composiciones mismas que el espíritu piensa asignarles y en los encadenamietos en que cree mantenerlas, forman incontables combinaciones mediante las cuales escapan a sus intenciones. Ensñean significados involuntarios. Sorprenden. Se les considera. Se quiso decir una cosa y en efecto



Cotidiana
Fotografía en
plata-gelatina
México D.F. 2008

Un café con Amado
Fotografía Digital,
México D.F. 2013

se dijo. Pero también se dijo otra. De la que claramente es preciso conceder a quien la oye que se encuentran en las palabras a las que interroga y no en el ensueño de su sola conciencia. Y no es que no proyecte en modo alguno sus sueños en los signos que hasta él llegan. Sino que no son sueños cualesquiera. Y los que en ocasión de esos signos figuran son despertados singularmente por ellos. Y los que en ocasión de esos signos figuran son despertados singularmente por ellos.

En sus libros sobre la imaginación Bachelard no traduce las palabras. Suscita otras nuevas. No descifra un sentido. Antes bien, agregaría sentido al sentido y enigma al enigma. En pocas palabras, su hermeneútica profesa que es preciso ir al fondo de lo desconocido hasta hallar algo nuevo.



"En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones"



Microscopio de la realidad de la realidad

En *La interpretación de los sueños* (Sigmund Freud, 1900), Freud sugería, en relación con ciertas observaciones preliminares sobre la psique, que "deberíamos imaginar el instrumento que realiza nuestras funciones mentales como parecido a un microscopio compuesto, un aparato fotográfico o algo semejante"

La fotografía permite interpretar la realidad, vemos y reconocemos desde nuestra experiencia y expresamos de acuerdo con este conocimiento una imagen, como si a través de la cámara se estuviera sintetizando todo el material visual de nuestras vidas. Ya sea para condensar lo que somos, para trazar la amplia diversidad que nos rodea, para sacar a la luz los más oscuros abismos del espíritu humano, para distraernos en el tiempo o quizás para estar en mejores condiciones de enfrentarnos al mundo.

El microscopio es un instrumento que permite observar objetos que son demasiado pequeños para ser vistos a simple vista. La vida es demasiado grande para poder percatarnos de todos sus detalles, hace falta detenernos en sus espacios, en sus breves e infinitos contornos temporales. Para eso he encontrado mi microscopio de la realidad, es decir la fotografía, mi ventana a todo lo que existe. Motivos que pasan a formar parte de la composición de mi vida, un palimpesto que se inscribe en el espacio, en el que se van registrando experiencias que contribuyen a exteriorizar lo interior.

Estas fotografías o las que he perdido por algún error y que solo permanecen en la memoria son la colección de mi museo de vida. Son trozos de un lenguaje con los que intento compartir el mundo tal y como lo veo. Estas pequeñas muestras proporcionan información, a un receptor que al ser observarlas las vincula completamentea a sus experiencias, es así como la imagen va mas allá de la superficie, de lo que aparentemente se ve y nace un diálogo sin límites o fronteras .

Las fotografías son siempre catalizadores y focos de un deseo invertido en la mirada (Geoffrey Batchen, 17). No es posible un acto de fotografiar ingenuo e inconcebible. Una fotografía es una imagen de conceptos. (Flusser Vilém, 35). En toda imagen fotográfica esta contenida una metáfora que se humecta con la antología personal y secreta de ~~su autor.~~ El deseo es el instinto, tal como lo expresan los lacanianos, alineado en un significante; el rastro de una satisfacción primigenia perdida. El objeto real que se captura está irremediablemente ausente. Si pensamos en la fotografía como un arte generador de imágenes poéticas, la mirada subjetiva de la lente, es ya desde un principio una aprehensión alterada de la realidad, una construcción-deformación de la mente que utiliza el cuadro de enfoque para generar una *reflexión* de lo real, *un imago*; es decir: una imagen revelada, salida, elevada, exprimida (como el zumo de un limón) por la acción de la luz (Barthes, 2009, 94).



Microscopio de la realidad
Fotografía en plata-gelatina
México D.F. 2008



Nube terrestre
Fotografía en plata-gelatina
México D.F. 2009

Ciclopista
Fotografia en plata-gelatina
México D.F. 2010



"No hay caledoscopio más pronto a derrumbarse,
los aspectos se disgregan para recomponerse;
hace de las suyas la perspectiva"



1

Fuego y ensueño. El fuego sexualizado.

Amamos el fuego en madera que arde en la chimenea. Se trata de un fuego tranquilo, regular y domesticado en el que el grueso leño arde con pequeñas flamas. El dominio del fuego implica la domesticación de su fuerza destructiva, el abocar el "fuego interior" para su control. El fuego es el de la creación, el renacer de las cenizas, la fuerza del Fénix que construye a partir de los estragos.

Si todo aquello que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia velozmente se explica por el fuego. El fuego es lo ultra-vivo. El fuego es íntimo y universal. El fuego es bienestar y es respeto. Es un dios tutelar y terrible, bondadoso y malvado.

La luz juega y ríe en la superficie de las cosas, pero sólo el calos penetra. El complejo de Novalis se caracteriza por una conciencia del calor íntimo, dominado siempre sobre una ciencia totalmente visual de la luz. Para explicar los siete colores del espectro, Robinet porpone "siete edades o períodos en la vida de los animaloides ígneo. Estos animales, al pasar por el prisma, se verán obligados a refractarse, cada uno según su fuerza y según su edad. Existe una clara distinción entre el fuego recalcitrante, que cae en el rojo y el fuego joven, que tiende, como dice tan lindamente un alquimista, *hacia el alto rubor de la adormidera campestre*.

El Fénix bate las alas, dice un fragmento de la leyenda ¿Lo hace antes, durante o después del acto ígneo? En este punto de sublimidad de una combustión del ser no hay más temporalidad. Al batir las alas en su nido, el Fénix es ya un ala de fuego, un fuego que vuela, una llama volátil, un hálito que aviva el fuego. Cuando se ve al fondo de la ensoñación, se está seguro de que el fuego tiene alas y de que el ala al sol es una llama viviente.

El fuego sexualizados es por excelencia el trazo de unión de todos los símbolos. Une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud. Idealiza los conocimientos materialistas; materializa los conocimientos idealistas.

La distinción sexual es muy claramente complementaria.. El principio femenino de las cosas es un principio de superficie y de envolvimiento, un regazo, un refugio, una tibieza. El principio masculino es un principio de centro, un centro de potencia, activo y repentino como la chispa y la voluntad. El calor femenino ataca a las cosas desde fuera. El fuego masculino las ataca por dentro.



El matrimonio del Fuego y de la Tierra. Podría explicarse este matrimonio desde tres puntos de vista: en su significado material, como lo hacen siempre los historiadores de la química; en su significación poética, como lo hacen siempre los críticos literarios; en su significación original e inconsciente.

Tras el deseo, es necesario que la llama concluya, es necesario que el fuego se acabe y que los destinos se cumplan. Alquimistas y poetas cortan y apagaban el juego ardiente de la luz. Separan el cielo de la tierra, la ceniza del sublimado, lo exterior de lo interior. La razón de una dualidad tan profunda es que el fuego está en nosotros y fuera de nosotros, invisible y brillante, espíritu y humo. El fuego es, entre los factores de imágenes, el más dialectizado. El por sí solo es sujeto y objeto. Tener conciencia de arder es enfriarse, basta inflamarse para contradecirse. Desde el momento en que un sentimiento sube a la tonalidad del fuego, desde el momento en que se expone, en su violencia, a la metafísica del fuego, puede estarse seguro de que va a acumular una muchedumbre de contrarios. El ser amante quiere entonces ser puro y ardiente, único y universal, dramático y fiel, instantáneo y permanente.

Tomar el fuego o darse al fuego, destruir o consumirse, seguir el complejo de Prometeo o el complejo de Empédocles. Bajo el nombre de complejo de Prometeo, se alinean todas las tendencias que nos impulsan a saber tanto como nuestros padres, tanto como nuestros maestros. El Complejo de Empédocles es un deseo de psicoanalizar una capa menos profunda, más intelectualizada. Mientras que el sueño avanza linealmente, olvidando su camino a la par que lo recorre, la ensoñación actúa en forma de estrella. Siempre vuelve a su centro para lanzar nuevos rayos. Un verdadero complejo donde se unen el amor y el respecto al fuego, el instinto de vivir y el instintito de morir.

La conquista del fuego separaba definitivamente al hombre del animal. El espíritu, en su destino primitivo, con su poesía y su ciencia, se estaba formando en la meditación del fuego. El homo faber (el que fabrica) es el hombre superficial; su espíritu se fija sobre algunos objetos familiares, sobre algunas formas geométricas groseras. La esfera, para él, no tiene un centro. El hombre soñador ante su hogar es, por el contrario, el hombre profundo y dueño de un devenir. O mejor dicho aún: el fuego da al hombre que sueña la lección de una profundidad que tiene un devenir: la llama brota del corazón de las ramas.



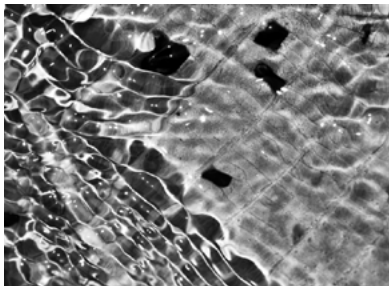
“Las imágenes no son conceptos.
No se aislan en su significación
Precisamente tienden asobrepasar su significación”

29





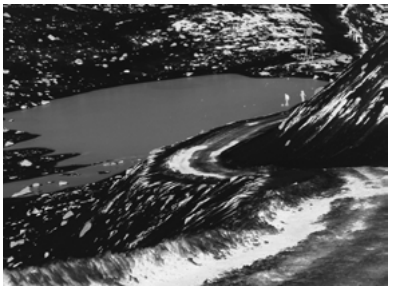
“La luz juega y ríe en la superficie de las cosas,
pero sólo el calor penetra...”



Xilitla
Fotografía digital blanco & negro
3892 x 2592
México D. F, 2010
p. 6,7



Pasado cartográfico
Fotografía digital blanco & negro
3892 x 2592
México D. F, 2008
p. 8, 9



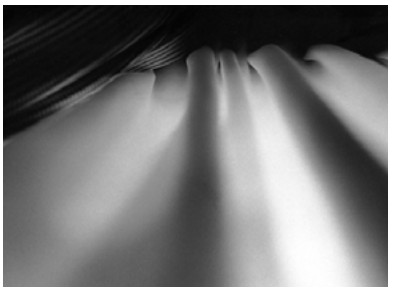
La tierra y los sueños de la voluntad
Fotografía digital blanco & negro
3892 x 2592
México D. F. 2008
p. 9,10



( )
Manipulación digital
3892 x 2592
México D. F, 2011
p.14



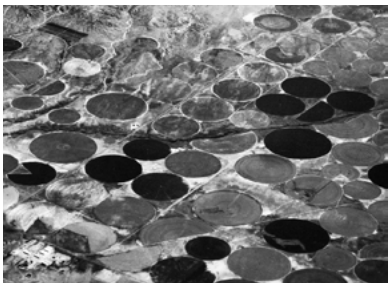
Reminiscencia onírica
Fotografía en plata-gelatina y manipulación digital
8x10"
México D. F, 2008
p.16



Cotidiana
Fotografía en plata-gelatina
8x10"
México D. F, 2008
p.18



Un café con Amado
Medios alternativos digitales
3892 x 2592
México D. F, 2012
p.19



Pasado cartográfico
Fotografía digital blanco & negro
3892 x 2592
México D. F, 2008
p. 20



Microscopio de la realidad
Fotografía en plata-gelatina
5x7"
México D. F, 2008
p. 22



Nube terrestre
Fotografía en plata-gelatina
8x10"
México D. F, 2009
p. 22



Ciclovías
Fotografía digital blanco & negro
3892 x 2592
México D. F, 2009
p. 23



Seres de ensueño
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F. 2010
p. 24



Seres de ensueño
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F. 2010
p. 26



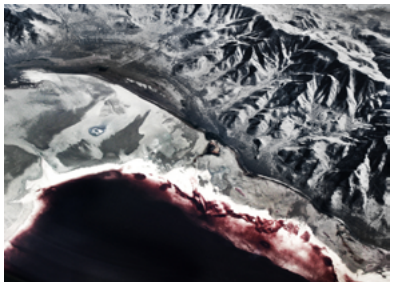
Seres de ensueño
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F. 2010
p. 28



Seres de ensueño
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F. 2010
p. 29



Seres de ensueño
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F. 2010
p. 29



La tierra y los sueños de la voluntad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F. 2008
p. 30



Microscopio de la realidad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F. 2010
p. 33



Spicy Comma
Fotografía digital a color
3892 x 2592
México D. F, 2008
p. 33



Grietas secretas
Manipulación digital a color
3892 x 2592
México D. F, 2010
p. 34



Whistler
Manipulación digital
3892 x 2592
México D. F. 2008
p. 36



La tierra y los ensueños de la voluntad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2011
p.37



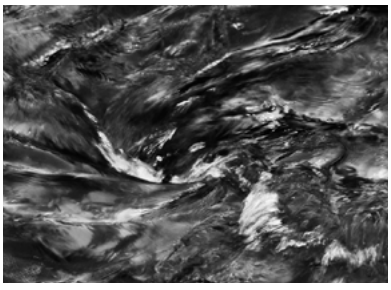
La tierra y los ensueños de la voluntad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2008
p.37



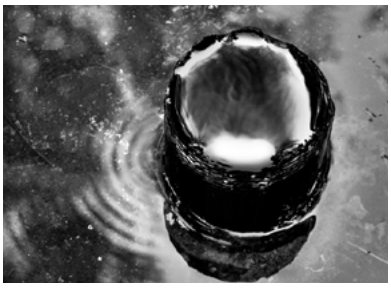
A pie
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2010
p.37



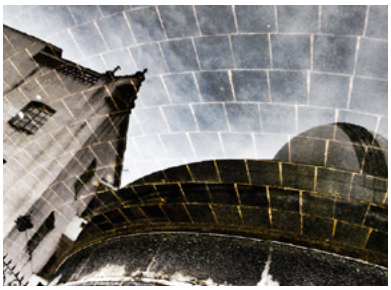
Diluir
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2009
p.38



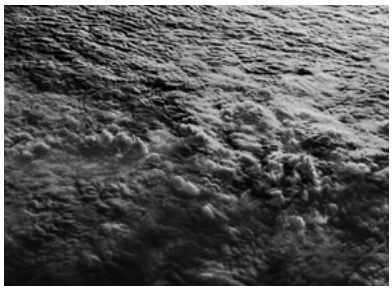
Diluir
Fotografía digital blanco & negro
3892 x 2592
México D. F, 2010
p. 40



Microscopio de la realidad
Fotografía digital blanco & negro
3892 x 2592
México D. F, 2010**p. 41**



Microscopio de la realidad
Fotografía digital a color
3892 x 2592México D. F, 2007
p. 43



La tierra y los ensueños de la voluntad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2008
p. 44



Spicy comma
Fotografía digital
3892 x 2592
Vancouver 2008
p. 47



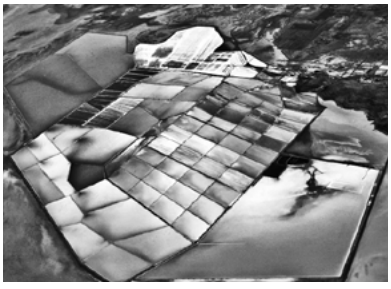
La tierra y los ensueños de la voluntad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2008
p. 48



La tierra y los ensueños de la voluntad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2008
p. 48



La tierra y los ensueños de la voluntad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2008
p. 49



La tierra y los ensueños de la voluntad
Fotografía digital
3892 x 2592
México D. F, 2008
p. 49



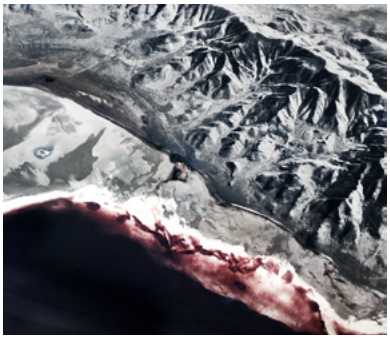
Reminiscencia onírica
Fotografía análoga,
35mm blanco & negro
8 x 10"
México D. F, 2008
p. 50



Autoretrato
Fotografía en plata-gelatina
8x10"
México D. F, 2010.
p. 54

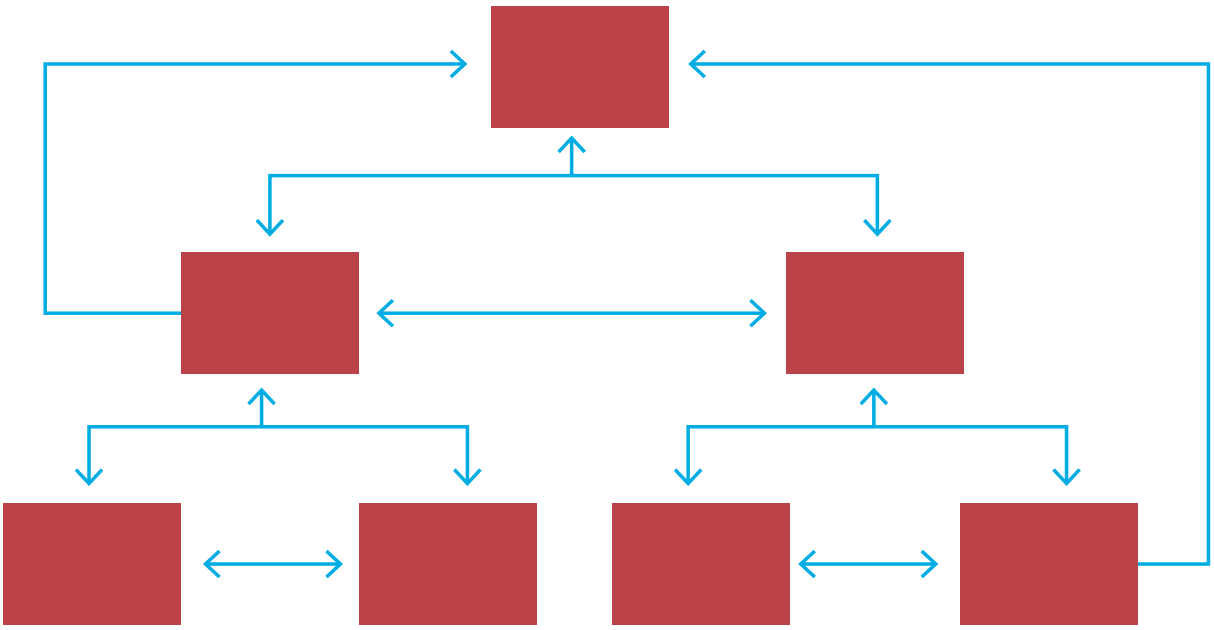
Fotografías del libro impreso Poética del Instante. Iranyela López. p 24, 30, 38, 44

IMÁGENES CAPITULARES		
ELEMENTOS	**FUEGO**	**AGUA**
LIBROS DE GASTON BACHELARD	Psicoanálisis del fuego.	El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia
CAPÍTULOS POÉTICA DEL INSTANTE	Fuego y ensueño. El fuego sexualizado.	La ensoñación materializante del agua compuesta
EPÍGRAFES POÉTICA DEL INSTANTE	Amamos el fuego en madera que arde en la chimenea. Se trata de un fuego tranquilo, regular y domesticado en el que el grueso leño arde con pequeñas flamas. El dominio del fuego implica la domesticación de su fuerza destructiva, el abocar el "fuego interior" para su control. El fuego es el de la creación, el renacer de las cenizas, la fuerza del Fénix que construye a partir de los estragos.	No hay
FRASES POÉTICA DEL INSTANTE	La luz juega y ríe en la superficie de las cosas, pero sólo el calor penetra...	Necesitamos permanecer bastante en la superficie irisada para comprender el precio de la profundidad. Permanecí mucho rato inmóvil, dejándome penetrar dulcemente por este conjunto inexpresable, por la serenidad del cielo, por la melancolía de la hora. No sé lo que pasaba por mi espíritu y no podría decirlo, era uno de esos momentos inefables en que uno siente en sí algo que se adormece y algo que se despierta.

	
TIERRA	**AIRE**
La tierra y los ensueños de la voluntad. La tierra y las ensoñaciones del reposo. La tierra y los ensueños de la voluntad	El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento El aire y los sueños La aclamación muda
La tierra bebe lentamente el color como una esponja absorbe el agua. Ella adquiere peso: se redondea, recupera su equilibrio y oscila bajo nuestros pies en el espacio. VIRGINIA WOOLF, Las olas, 150	El ensueño se contenta con transportarnos a otra parte sin que podamos realmente vivir todas las imágenes del recorrido. El soñador va a la deriva. evasiva. Quiere que la imaginación sea un víaje. Cada poeta nos debe, pues, su invítación al viaje. Por ella recibimos, en nuestro ser íntimo, un suave empujón, el empujón que nos conmueve, que pone en marcha el ensueño saludable, el ensueño verdaderamente dinámico.
Los aspectos que se disgregan para recomponerse, la imaginación se entrega por completo a su labor de superación. Quiere ver lo invisible, palpar el grano de las sustancias. Valora extractos, tintes, va al fondo de las cosas, como si allí debiera encontrar, en una imagen final el descanso de imaginar. La realidad está hecha para fijar nuestros sueños.	Por todas partes la imágenes invaden los aires, van de un mundo al otro, reclaman los oídos y los ojos de un mundo al otro, hacia sueños más vastos. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaría

En esta tabla se seleccionaron algunas palabra que hacen énfasis del concepto general del libro, ya que posteriormente se hizo una serie de asociaciones entre las palabras, entrelazando citas, referencias, expresiones, imágenes o ideas, de tal manera que la pluralidad de significantes entretejan la esencia del libro digital.

7.4 FUNCIONALIDAD / NAVEGACIÓN

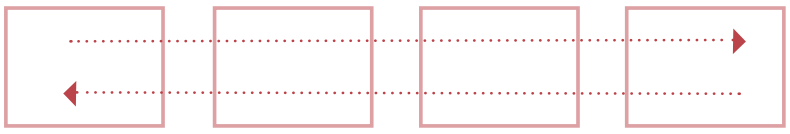


Estructura (esquema de organización)

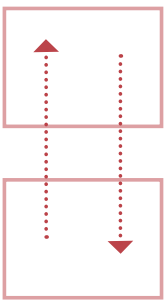
Utilicé el sistema de hipertexto, ya que permiten a los usuarios llegar a todas partes desde cualquier lugar. como se observa en este diagrama.

Algunas imágenes capitulares envían directamente a una galería, otras únicamente permiten ver la fotografía ampliada. Esta opción resulta muy conveniente en el caso de fotografías

Orientación del Libro

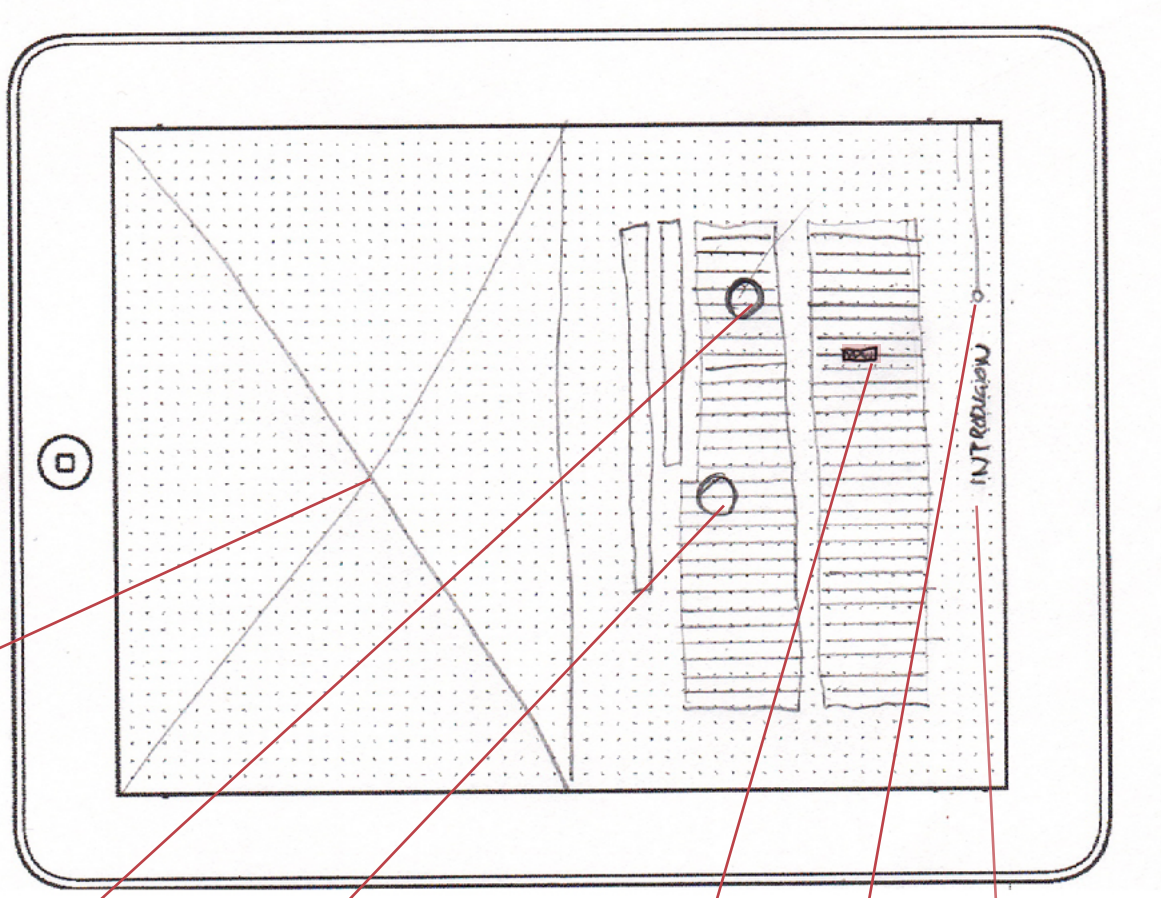


De izquierda a derecha & de izquierda a derecha



De arriba hacia abajo
&
de abajo hacia arriba

En el texto del aparecen una serie de palabras destacadas que funcionan como

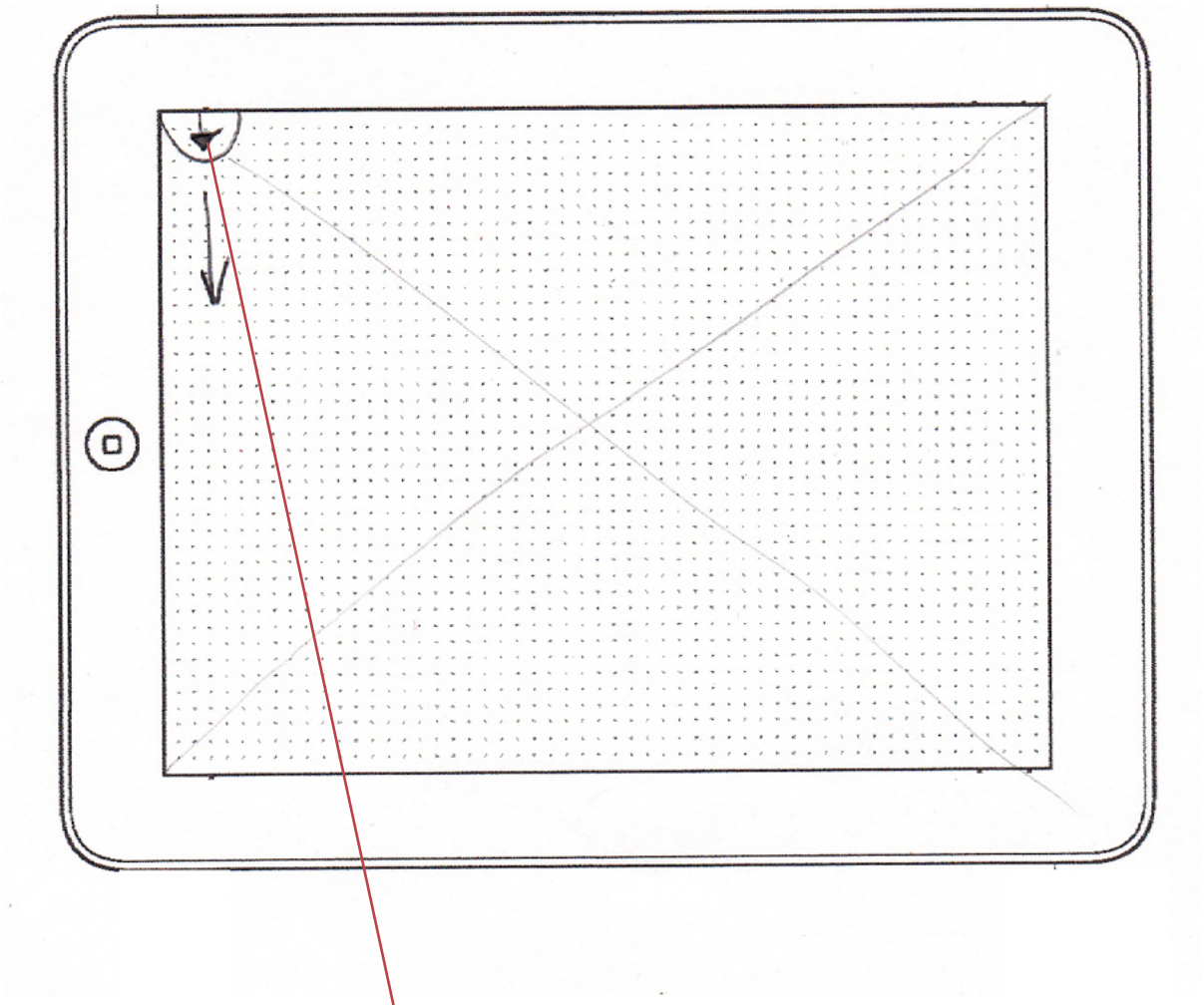


En el caso de la Introducción, la palabra fuego, tierra, agua & aire llevarán directa-

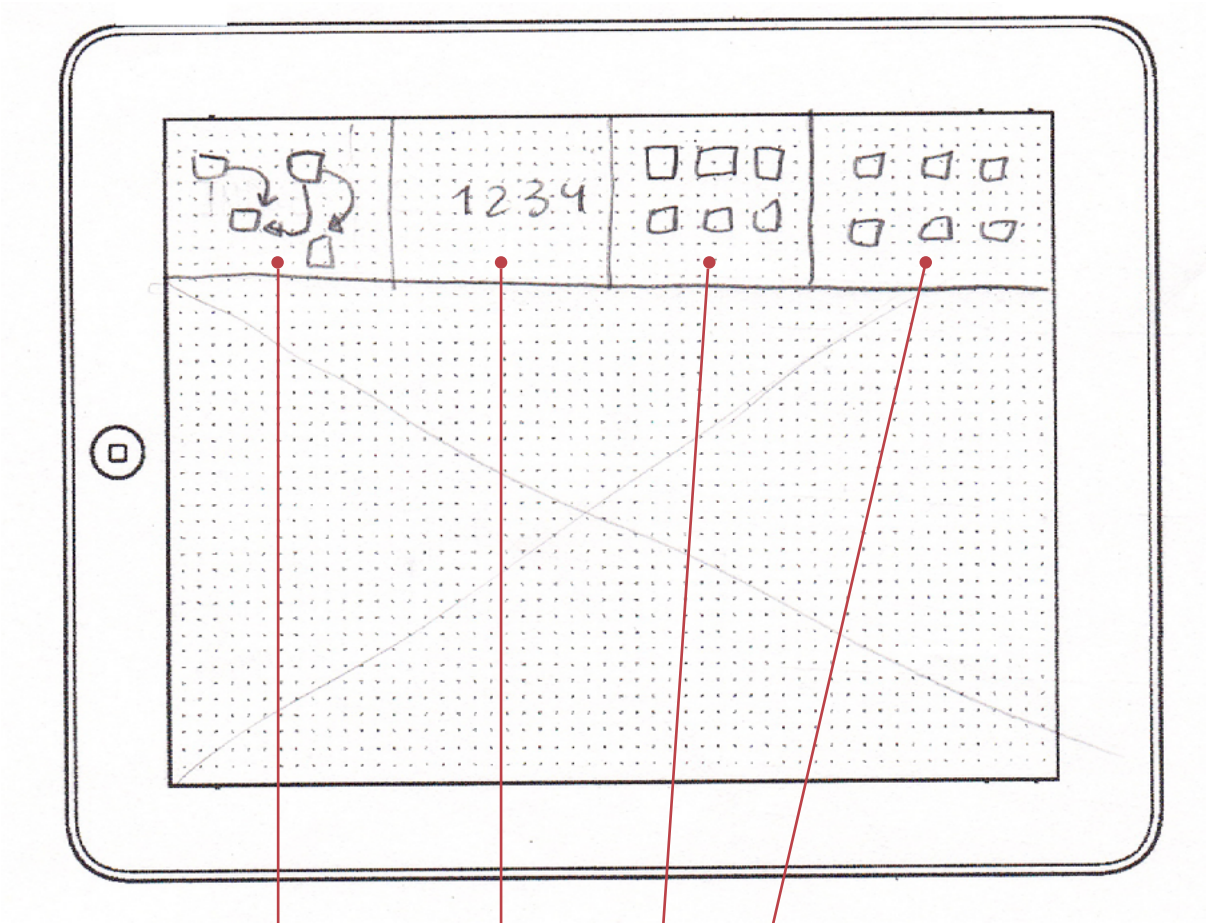
Las palabras fueron elegidas buscando la esencia fundamental del concepto del libro.

Número de página.

Cornisa con el nombre del capítulo



Podemos definir una línea gradual que va desde el usuario inexperto (o novato) al usuario experto. En esta gradación que va del usuario inexperto al usuario experto hay muchos niveles de aprendizaje. El modelo mental de una aplicación o en este caso, el de un libro digital se va afianzando desde un nivel cero de modelo mental (inexperto) hasta el reconocimiento total de las semejanzas y diferencias en otros libros con funciones parecidas (modelo mental del usuario experto). Esta es la razón por la que decidí incluir este botón que si el usuario se siente perdido, confundido o fastidiado puede acceder a un menú del contenido del libro. Si no acciona esta opción el aprendizaje se dará sobre la marcha mientras aborda el libro.



Mapa de sitio

A través de un diagrama de flujo el usuario puede ver como funciona el libro, al mismo tiempo que observa el contenido.

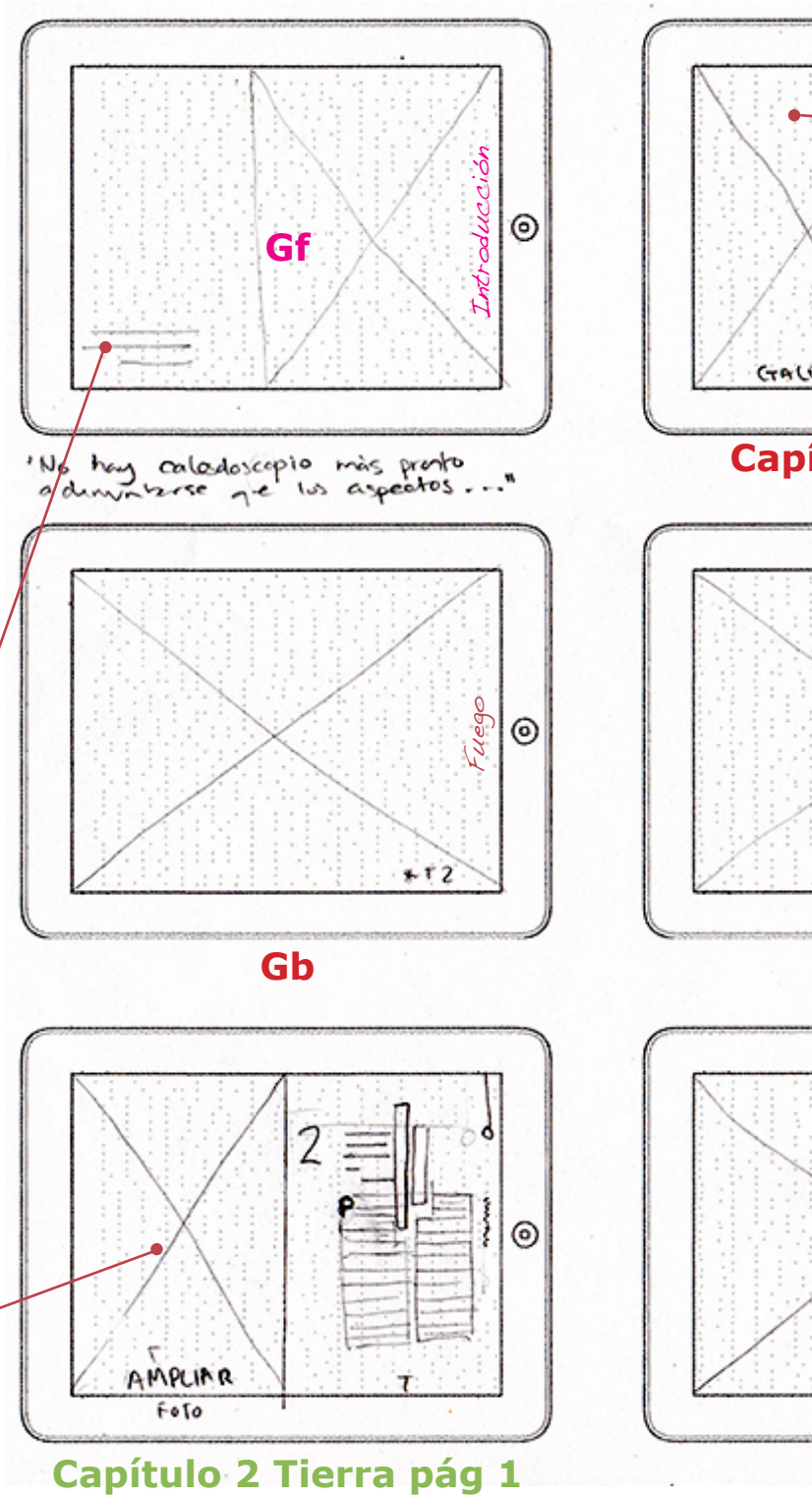
Contenido

Este índice aparece al principio del libro y marca los capítulos del libro.

Índice Iconográfico

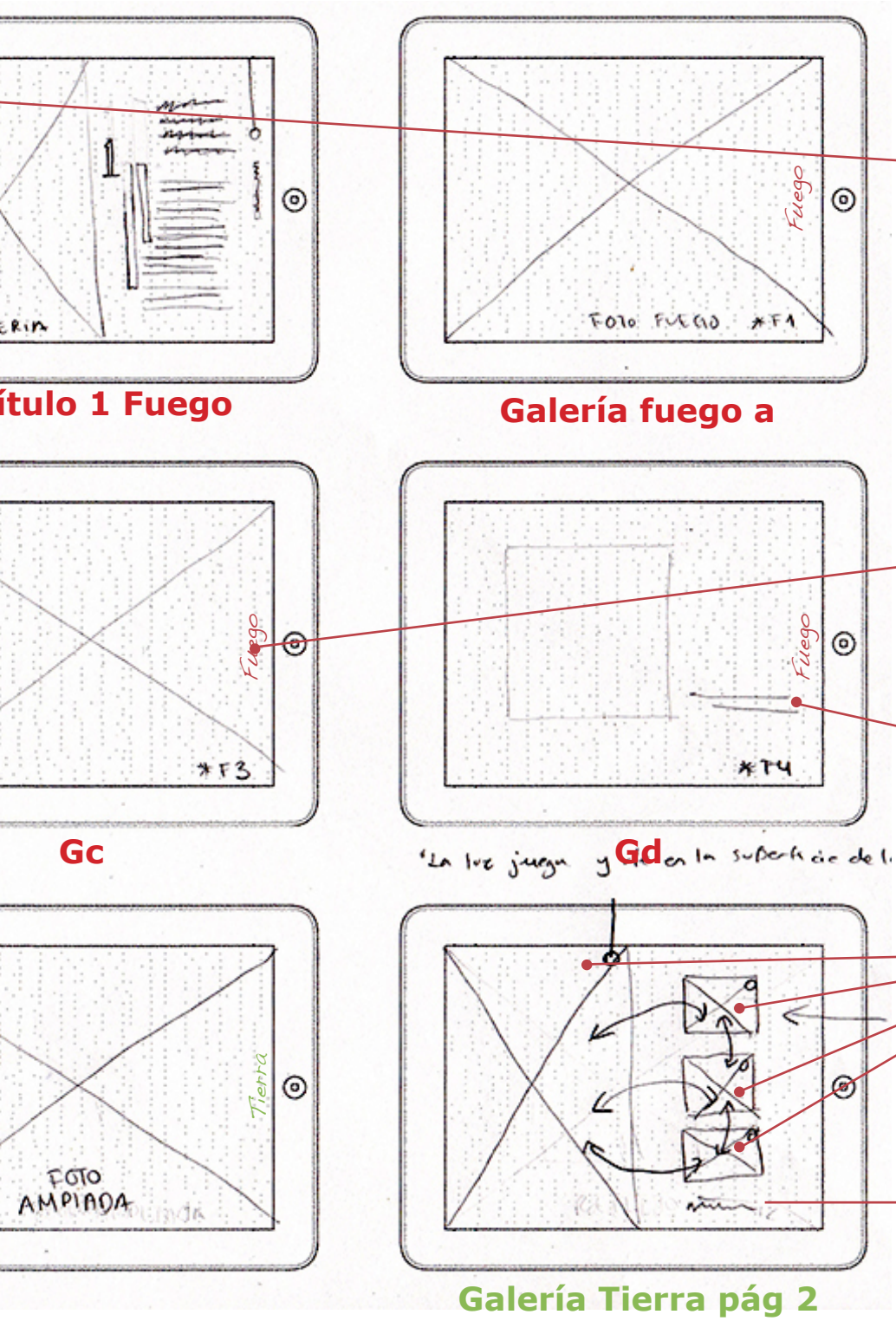
Esta sección muestra todas las fotografías pertenecientes a la publicación, cada una se amplia para ver a detalle. A si mismo tendrán una opción que permita saltar al interior del libro, en donde se ubica dicha fotografía.

7.5 BOCETAJE DE LA INTERFAZ GRÁFICA



"No hay calidoscopio más pronto a derrumbarse , los aspectos se disgregan para recomponerse; hace de las suyas la percepción"

CAPÍTULO 2
Al dar clic a la imagen se amplia a toda la pantalla. No abre una galería, esto con la intención de generar sorpresa al usuario, al ver que el patrón cambia un poco.



CAPÍTULO 1
Al dar clic a la imagen se amplia a toda la pantalla e inicia una galería automatizada de cuatro estados de pantalla diferentes.

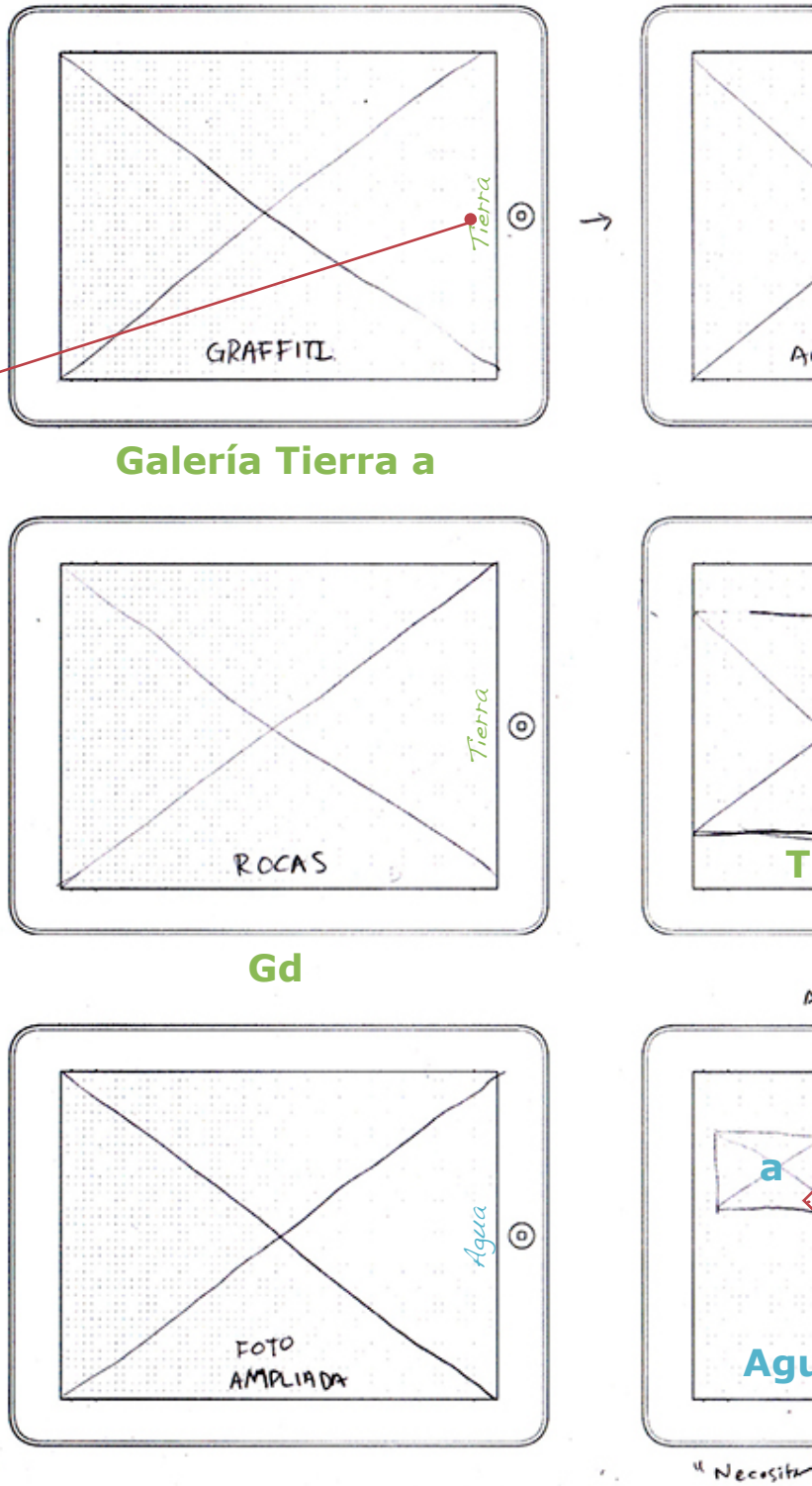
Nota: Las cornisa laterales no aparecerán en el libro únicamente funcionan para agrupar los cuadros de pantalla en bocetos.

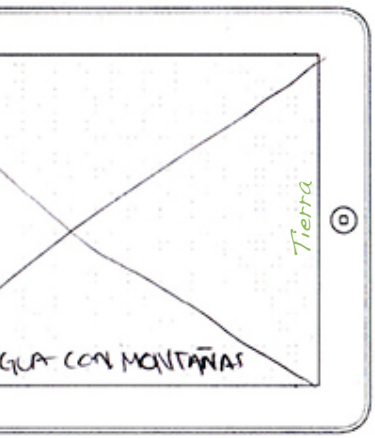
"La luz juega y ríe en la superficie de las cosas, pero sólo el calor penetra..."

Las cuatro imágenes conllevan a una galería con la fotografía ampliada.

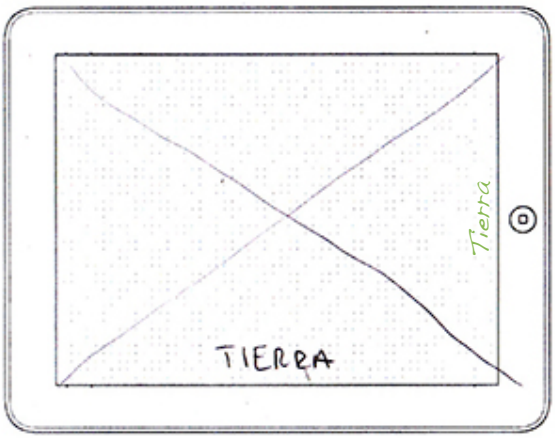
"La realidad está hecha para fijar nuestros sueños"

Nota: Las cornisa laterales no aparecerán en el libro únicamente funcionan para agrupar los cuadros de pantalla en bocetos.

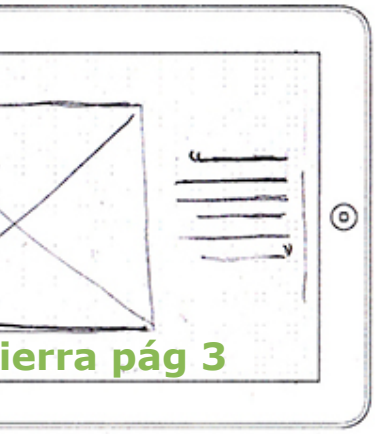




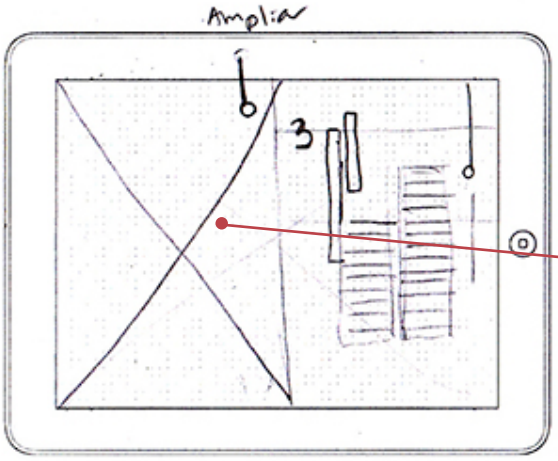
Gb



Gc

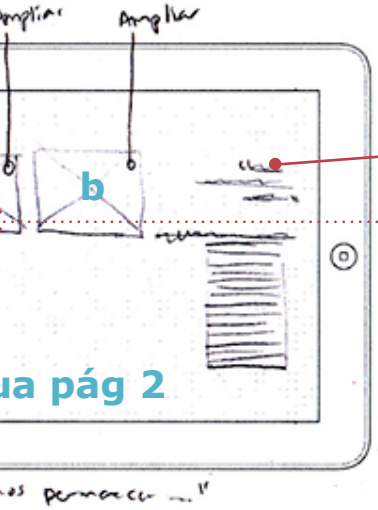


ierra pág 3



Capítulo 3 Agua pág 1

CAPÍTULO 3
Al dar clic a la imagen se amplia a toda la pantalla.



ua pág 2

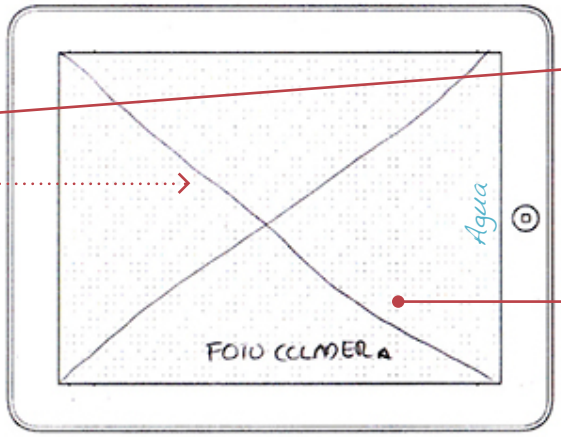
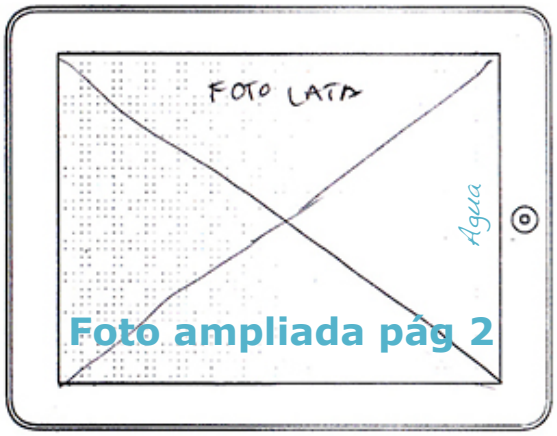


Foto ampliada pág 2a

"Necesitamos permanecer en la superficie irisada para comprender el precio de la profundidad?"

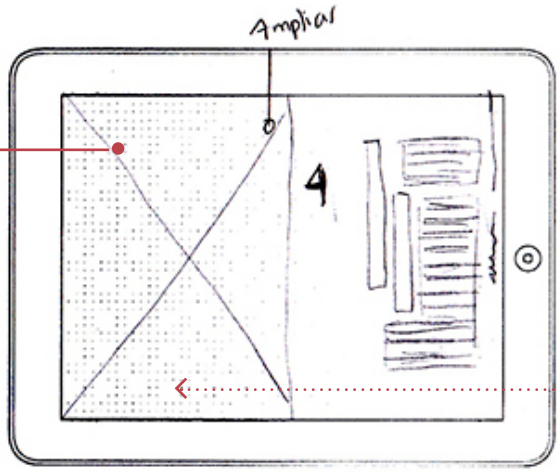
Opción para ver la fotografía completa y ampliada a toda la pantalla

CAPÍTULO 4
Al dar clic a la imagen se amplia a toda la pantalla.

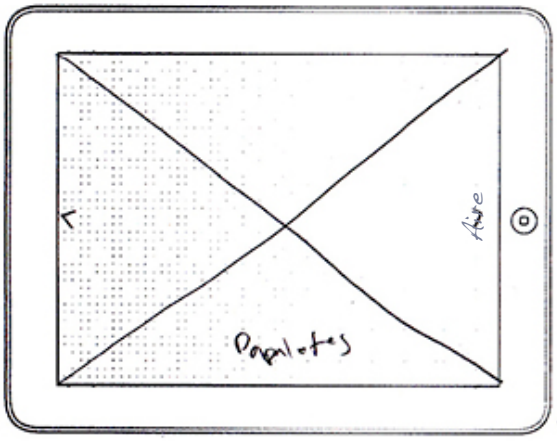




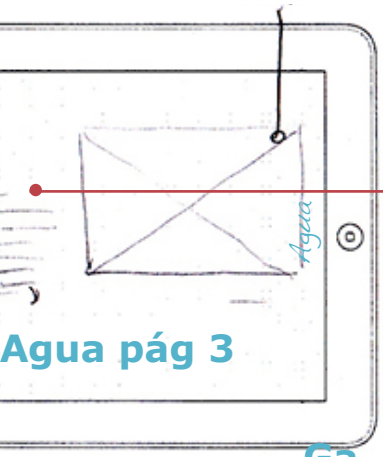
"Permaneci

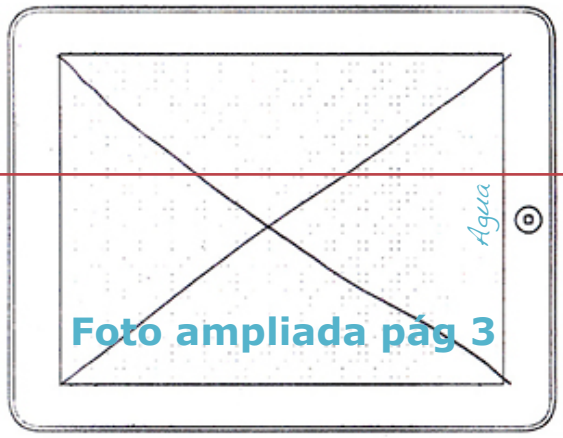




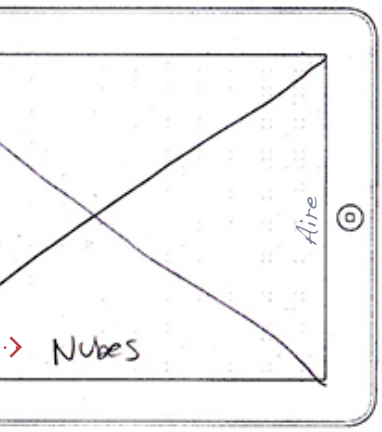


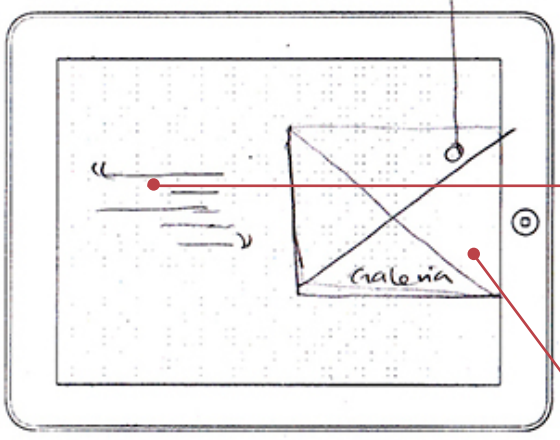






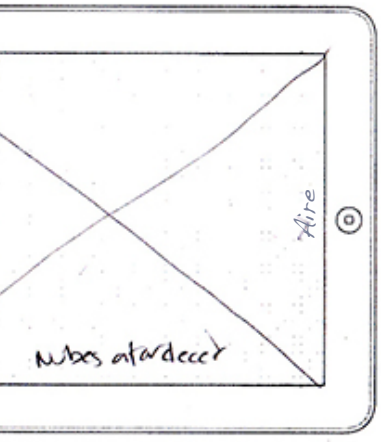
"Permanecí mucho rato inmóvil dejándome penetrar dulcemente por este conjunto inexpresable, por la serenidad del cielo, por la melancolía de la hora. No sé que pasaba por mi espíritu y no podría decirlo, era uno de esos momentos inefables en que uno siente en sí algo que se adormece y algo que se despierta"

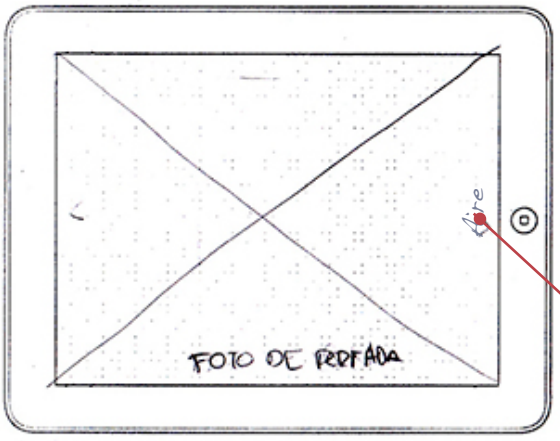




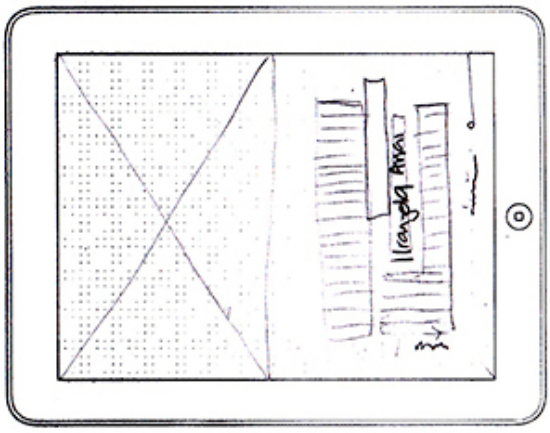
"Por todas partes las imágenes invaden los aires, van de un mundo al otro, reclaman los oídos y los ojos de un mundo al otro, hacia sueños más vastos"

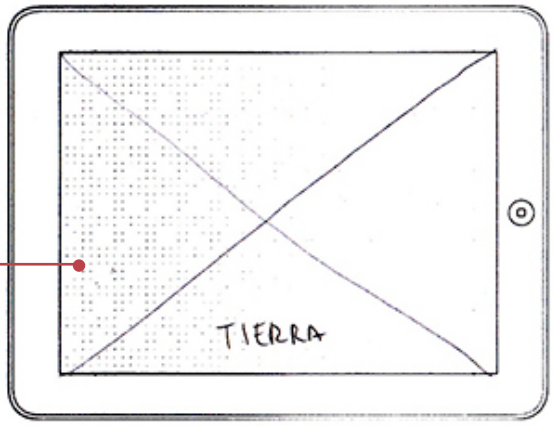
Está fotografía conlleva a una galería automatizada





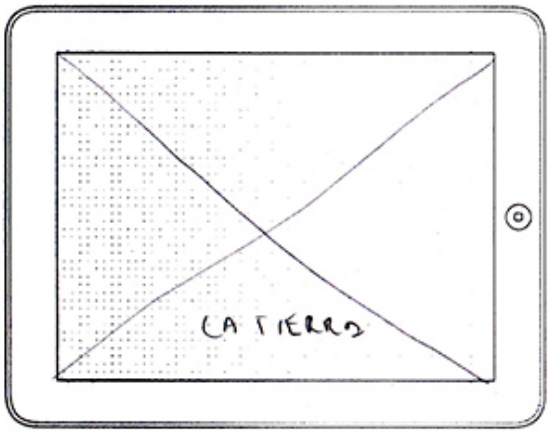
Nota: Las cornisa laterales no aparecerán en el libro únicamente funcionan para agrupar los cuadros de pantalla en bocetos.





hiperenlace

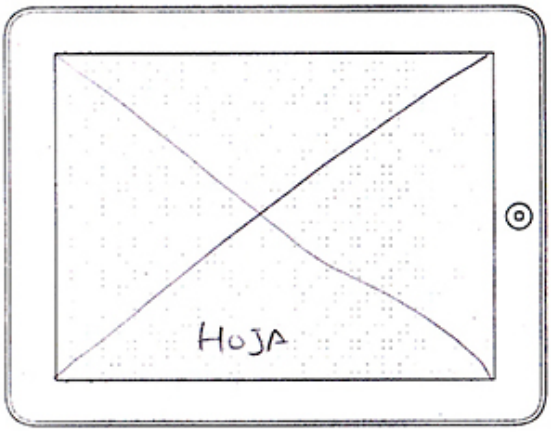
Hiperenlace de palabras Las fotografías se ven en tamaño zoom con opción a reducir al tamaño de la pantalla (p-41)



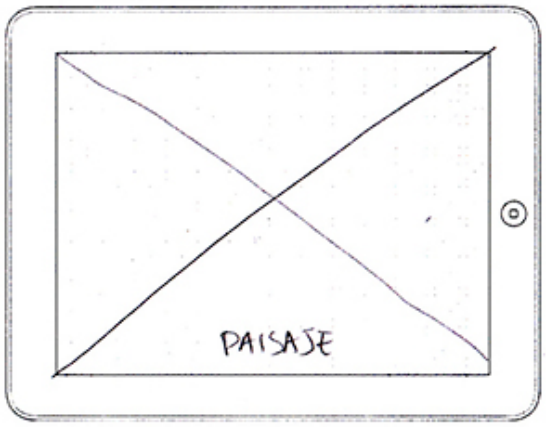
hiperenlace



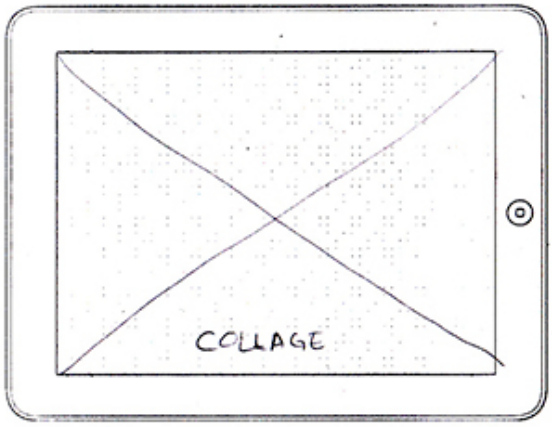
HOME



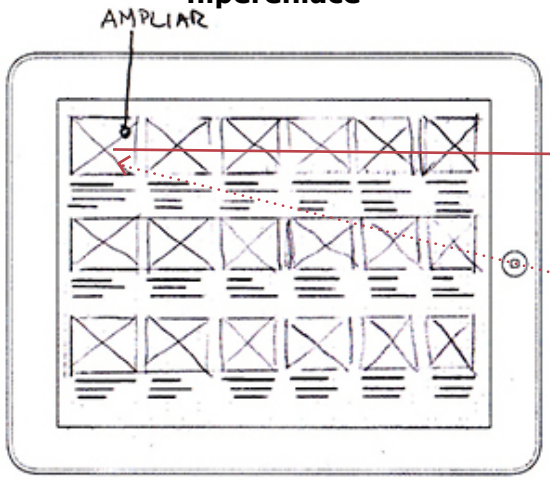
hiperenlace

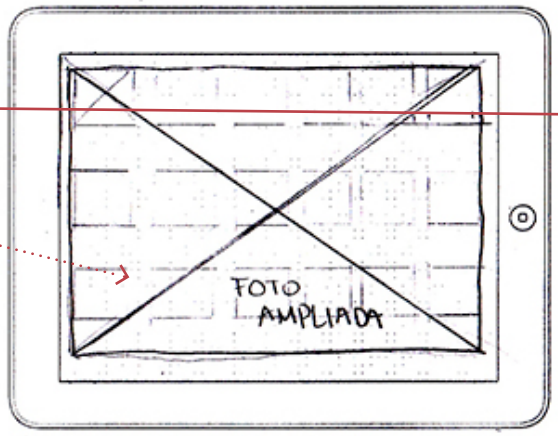


hiperenlace



hiperenlace





Índice
iconográfico

7.6 ANÁLISIS DEL LIBRO DIGITAL

1 ¿CUÁL ES MI OBJETIVO?

Aprovechar las posibilidades del diseño digital para la elaboración de un libro interactivo dirigido a un usuario específico. Este libro surge de la versión impresa Poética del Instante: Fuego, agua, tierra & aire, el proyecto consiste en la construcción de un libro digital, mediante códigos secuenciales, que traducen la polifonía verbal de un texto, en un conjunto de micro-relatos visuales del contenido lingüístico descrito en los espacios oníricos de Gaston Bachelard.

El libro digital, no es una coexistencia de significados, sino un pasaje, que permite la exploración, a través de los sentidos. Su lectura está impregnada de opciones multimedia que lo tejen en una especie de pluralidad estereográfica. Es una realidad orientada hacia la percepción gradual, hay una secuencia, hay un desarrollo, algo ocurre de principio a fin. Hay una trama, cuyo ritmo depende de la apreciación y exploración espacial del usuario. Para recorrerlo es necesario saltar entre los contenidos mediante hipervínculos. La obra de Gaston Bachelard, es un compendió de metáforas, por ejemplo, si habla de aire menciona la aclamación muda, la caída imaginaria, el árbol aéreo. Seleccioné este autor porque sus palabras favorecer a la imaginación y la construcción de las imágenes. Agrupar el libro a partir de los cuatro elementos permite construir un espacio onírico a partir de fragmentos la realidad.

AUDIENCIA

Esta diseñado para niños mayores de 12 años.

Específicamente personas interesadas en la literatura, la poesía, la fotografía, el diseño y el arte.

¿QUÉ QUIERO COMUNICAR?

Compartir mi portafolio fotográfico Poética del espacio, el cual se construye mediante la introspección y el juego onírico del entorno y la tetralogía de la ensoñación de Gaston Bachelard, a la cual debo la construcción del léxico visual y literario de este libro.

¿CÓMO VOY A COMUNICARLO?

Información perceptiva: Color, tipografía e identidad del sistema, nos habla del tipo del libro en el que estamos interactuando, desde el momento que vemos el color de su fondo, su contraste, los titulares, su logotipo...

Información funcional: Hipertextos, iconos, botones, fotografías, texto, vídeo, etc. Cada uno de los elementos que aparecen tiene una aplicación.

Información jerárquica: Menú, el espacio para las galerías, el texto... La cual representa el orden de prioridad en los elementos del libro y los niveles de lectura y actuación sobre la misma.

Las posibilidades de acción y de uso del libro digital dependen del usuario por lo que es primordial considerar lo siguiente:

- Facilitar la determinación de qué actos son posibles en cada momento.

- Facilitar la comprensión del libro dando la sensación de control al usuario, mediante la visualización, por medio de metáforas del contenido y sus posibilidades de acción.

- Diseñar respuestas al usuario cada vez que este realice una acción y señales informativas en los espacios de espera o de cierta dificultad de comprensión de la situación.

- Conseguir que la interfaz del libro, sea comprendida de forma natural para conseguir que la acción del usuario se lleve a cabo de forma satisfactoria.

¿QUÉ REQUIERO PARA LOGRARLO?

INTERFAZ GRÁFICA

- Señalización digital

- Identidad visual

CÓDIGOS VISUALES

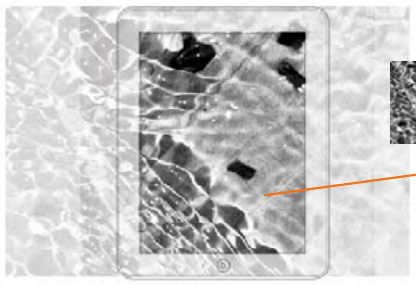
- Tipografía, legibilidad, formatos...

- Sistemas de iconos
- Color
- Secuencialidad
- Fotografías
- Presentaciones de fotografías automáticas
- Video (de despedida en bibliografía).
- Hipertextualidad
- Zonas sensibles

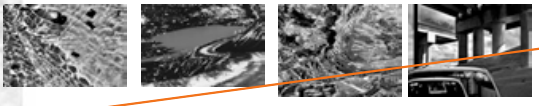
ESTRUCTURA

El contenido del libro esta organizado en forma aleatoria, parte de un menú de inicio divido en las siguientes categorías: Poética, fuego, agua, tierra & aire. Su estructura es ancha y profunda dado que su sistema de acción es muy amplio.

BOCETO DEL LIBRO POÉTICA DEL INSTANTE



EFECTO ZOOM





REDUCIR &
AMPLIAR



DOBLE
CLICK





HIPERVÍNCULOS
A PARTIR DEL
TEXTO



CLICK

FUEGO

POÉTICA



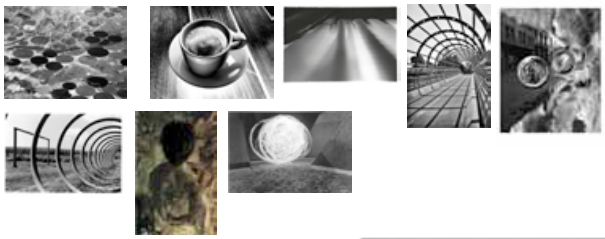
PORTADA
TENTATIVA

TIERR

AGUA

AIRE

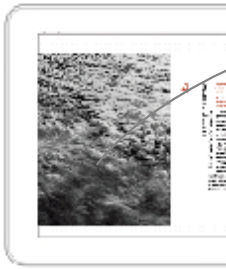
GALERÍA FOTOGRÁFICA





GALERÍA FOTOGRÁFICA

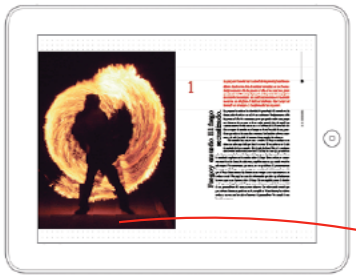


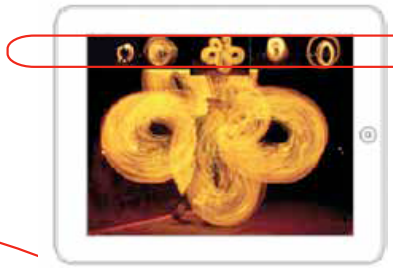












dESLIZAR
ARRIBA &
ABAJO
GALEÍRA
UBICACIÓN

GALERÍA FOTOGRÁFICA

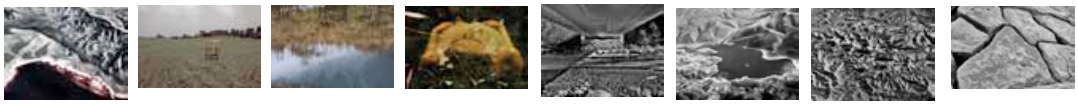


ARRASTRE

DOBLE
CLICK
PARA
AMPLIAR

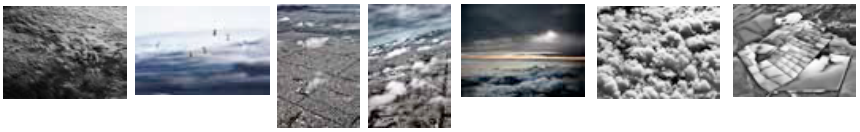


GALERÍA FOTOGRÁFICA



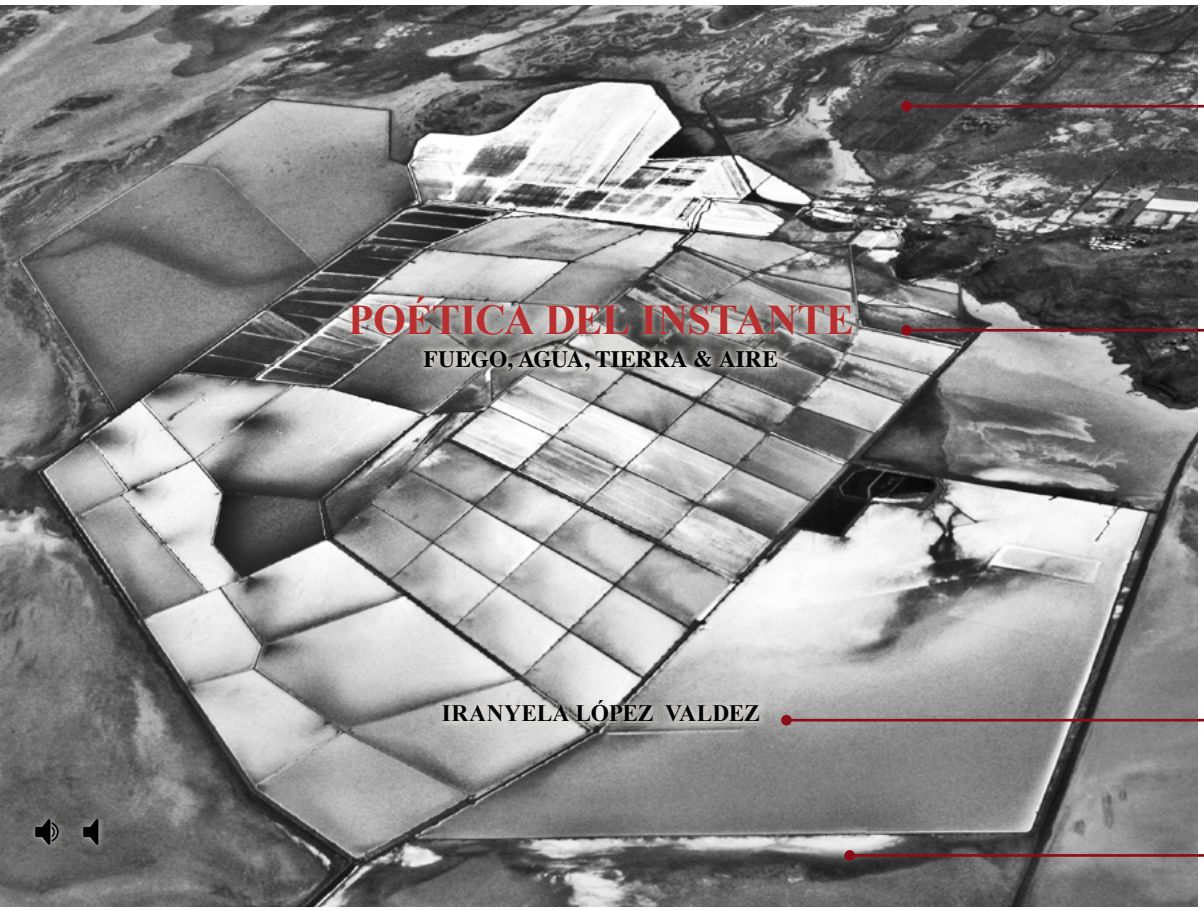


GALERÍA FOTOGRÁFICA



ARRASTRE

7.7 RESULTADO FINAL DEL LIBRO: POÉTICA DEL INSTANTE



MENÚ DE INICIO

TÍTULO DEL LIBRO

PALABRAS DE ENLACE

AUTOR

SONIDO

Música automática al inicio de la App.



Poética del instante
Fuego, tierra, agua, aire

Este libro es un ensayo estético que tiene la doble finalidad de determinar la sustancia de las imágenes poéticas y la adecuación de las formas a las materias fundamentales.
Ninguna palabra es densa por sí misma, es el signo de una cosa que se disuelve con el significado al azar de la tendencia. Es sustancia de una realidad interna que se vacía por una red de relaciones; un discurso lleno de superficies, luces y sombras contenidas en la memoria, que son absorbidas por el tiempo y el espacio.
El pastel de [illegible] no es un cuadro que se colma de impresiones, sino una materia que se gasta.
Como muchos problemas psicológicos, las investigaciones acerca de la imaginación se ven turbadas por la falsa luz de la etimología. Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y (es más bien la facultad de *deformar* las imágenes, suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen presente no hace pensar en la imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, la explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas.
El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva. Es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, experiencia misma de su novedad. Especifica, más que cualquier otra potencia, el psiquismo humano. Como proclama Blake (segundo tono profético): "La imaginación no es un estado, es la propia [illegible] humana."
Una imagen fija abandona su principio imaginario y se fija en una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente.
Muy pronto, en vez de hacernos soñar y hablar, nos hace actuar. Esto equivale a decir que una imagen estable y acabada corta las alas a la imaginación. No destrona de esa imaginación soñadora que no se encierra en ninguna imagen y a la que podríamos llamar por eso imaginación sin imágenes, lo mismo que reconocemos un pensamiento si imágenes. El poema es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas.

Iranyela López

PRESENTACIÓN





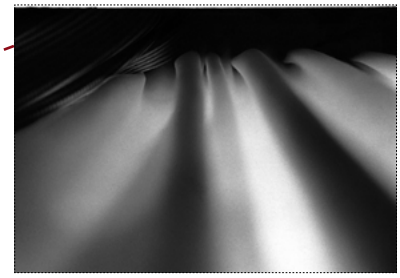




Introducción a la poética de Bachelard

En la química del *fuego* trata de un psicoanálisis que avanza por [illegible] de los diferentes [illegible] Un lugar diríamos [illegible] ta o al soñador, este psicoanalisis se detiene en los químicos o biólogos de los siglos pasados.
Con la sustancia de la *tierra*, la materia nos provee de tantas experiencias positivas, y la forma es tan brillante, tan real, que casi no se puede ver como es posible dar cuerpo a unos ensueños que llegan a la intimidad de la materia.
La función de la imagen; lo mismo para el filosofo realista que para el psicólogo común, la percepción de las imágenes es la que determinará los procesos de la imaginación.
El agua y los sueños es la continuación de [illegible] acerca de "la imaginación de [illegible] prosigue la investigación acerca del fuego, el aire y el espacio.
En *el aire y los sueños* se encontrará, tratada con un sentido eminentemente lírico, la función de la poesía y sus estrechas relaciones con lo imaginario.
La imaginación no solo es la facultad de crear imágenes, sino de transformarlas en una movilidad constante. Es el mismo autor quien señala: "Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay imaginante". Desde la psicología y la filosofía, aborda ese problema para descubrir como el poeta une el dinamismo psíquico y la reflexión filosófica en la imagen poética. Además de ser un vehículo de comunicación, las palabras adquieren en la poesía nuevos significados y se unen símbolos y pensamientos para constituir los tres planos en que se expresa la realidad de "lo poético": Mas la poesía, no es simplemente lo que sus palabras describen, ni lo que evocan o afirman, por debajo del verso y de su significado permanece el silencio, que es un pensamiento oculto, secreto, aflorado desde sus [illegible] en el sueño. Así, ni la gramática ni la declamación ni la sonoridad definen lo poético. Gaston Bachelard ocupa un lugar principal dentro del pensamiento moderno, ya no se diga por sus ideas renovadoras en torno al conocimiento científico, sino por la incidencia de tales ideas en el arte y en la imaginación creativa. En Bachelard no solo se une la formación del científico y filósofo de carrera, sino la del artista, cuya tarea central consiste en demostrar la relación universal de todo conocimiento.
La aspiración de Husserl de alcanzar una unidad del saber encuentra en la filosofía de Bachelard su punto más concordatorio, y esto prepara el terreno para la conformación de las ideas más vanguardistas de nuestro tiempo, en tanto que se tuvo los progresos de la ciencia y la razón con el ministerio de las fuerzas imaginantes, que hacen posible que todo conocimiento sea al mismo tiempo una experiencia estética.

INTRODUCCIÓN









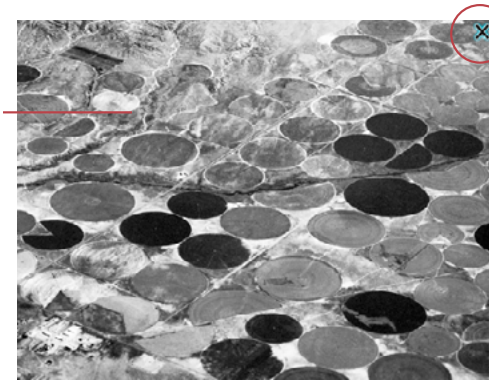




La mitad de la imagen se desliza hacia abajo para descubrir una frase.

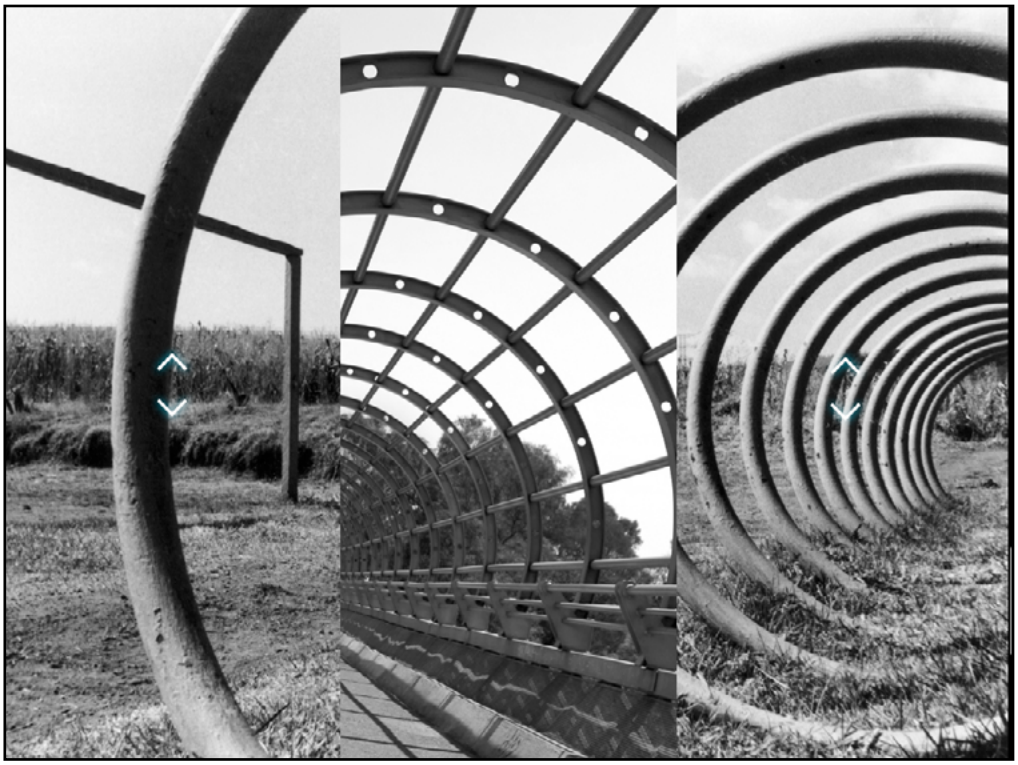
"En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un universo imaginado





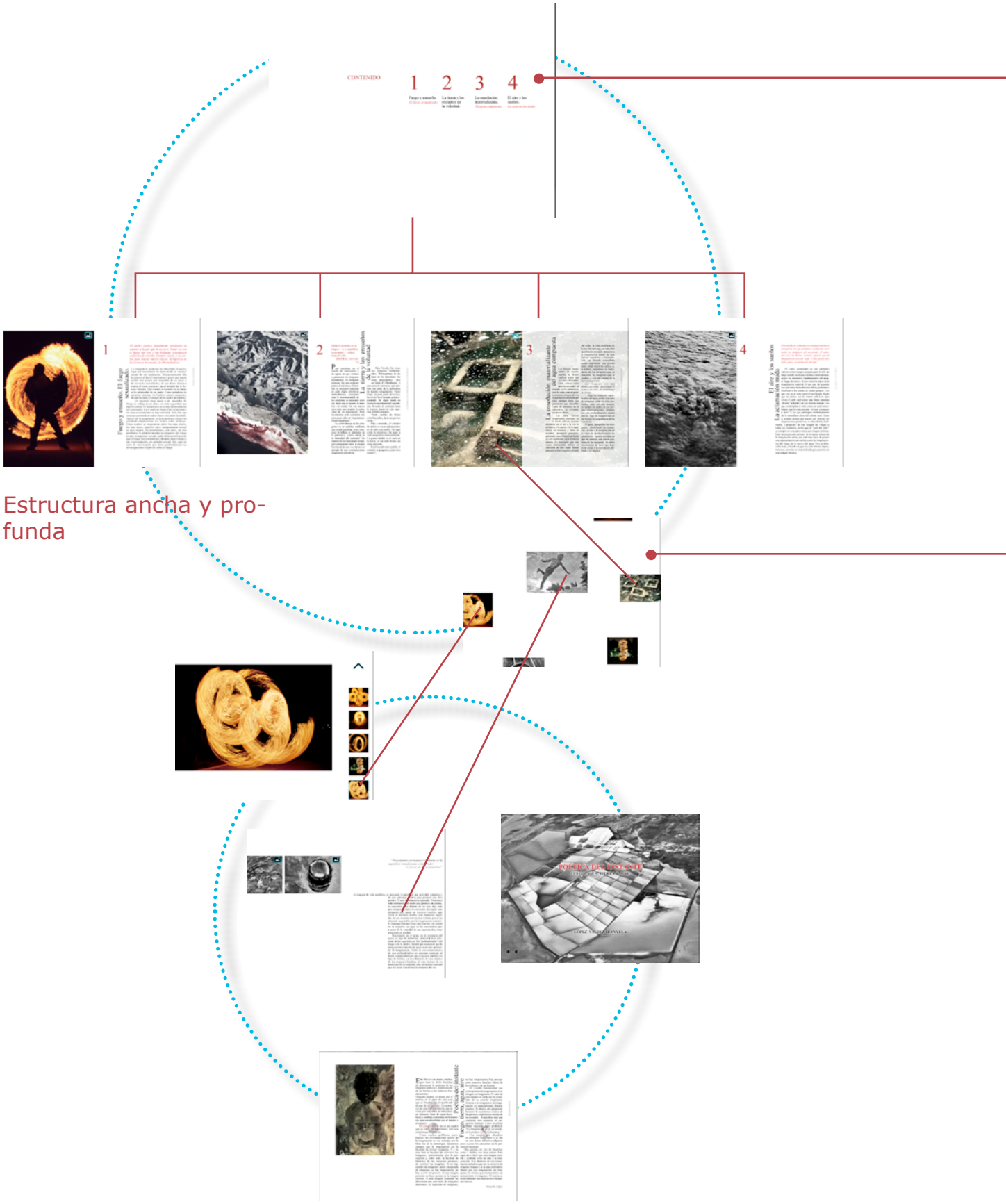
Al tocar en el botón la foto se amplía a toda la pantalla y se cierra al dar click en e botón "tache".

PRÓLOGO
"Microscopio de la realidad"



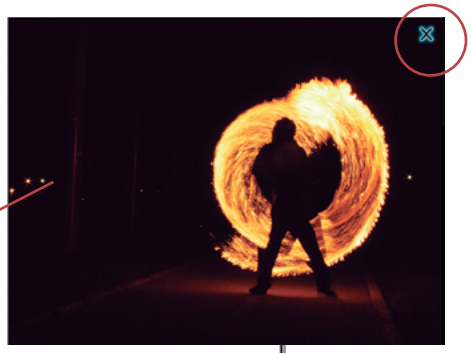
FOTOGRAFÍAS OCULTAS
De manera lúdica la pantalla, se divide en tres partes que al deslizarse de arriba hacia abajo (cada parte) conforma tres fotografías y se esconde la frase: "No hay caleidoscopio más pronto a derrumbarse, los aspectos se disgregan para recomponerse; hace de las suyas la perspectiva"





Estructura ancha y profunda

El índice de contenido funciona conforme una estructura jerárquica.





1

El sueño avanza linealmente olvidando su camino a la par que lo recorre. Soñar en con el fuego tan vivo y tan brillante, ensoñación en forma de estrella. Siempre vuelve a su centro para lanzar nuevos rayos; la ligereza de las brisas y los vuelos, la libertad aérea.

Fuego y ensueño. El fuego sexualizado.

La psiquiatría moderna ha elucidado la psicología del incendiario ha demostrado el carácter sexual de sus tendencias. Recíprocamente ella ha puesto al día el traumatismo grave que puede recibir una psique por despertar de un pajar o de un techo incendiados, de una llama inmensa contra el cielo nocturno, en el infinito de la llanura labrada. Casi siempre el incendio en el campo es la enfermedad de un pastor. Como portadores de antorchas siniestras, los hombres míseros transmiten, de edad en edad, el contagio de sus sueños de solitarios.

Un incendio hace nacer a un incendio. El fuego se cobija en un alma con más seguridad que bajo la ceniza. El incendiario es el más disimulado de los criminales. En el asilo de Saint-Ylie, el incendiario más caracterizado es muy servicial. Sólo hay una cosa que pretende no saber hacer: encender la estufa. Aparte de la psiquiatría, el psicoanálisis clásico ha estudiado ampliamente los sueños sobre el fuego. Estos sueños se encuentran entre los más claros, los más netos, aquellos cuya interpretación sexual es más segura. No insistiremos, por tanto, en este problema. Si primitivamente la conquista del fuego es una «conquista» sexual, nadie debe asombrarse de que el fuego haya mantenido, durante tanto tiempo, tan vigorosamente, un carácter sexual. Hay aquí un tema de valorización que altera profundamente las investigaciones objetivas sobre el fuego.

FUEGO Y ENSUEÑO

Al tocar en el botón la foto se amplía a toda la pantalla y se cierra

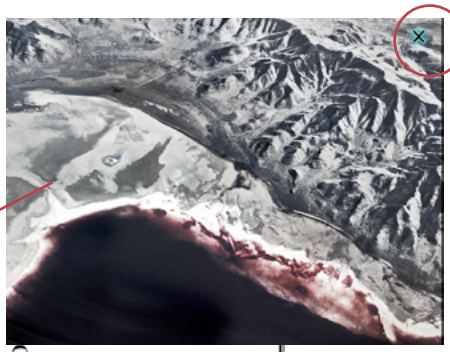
CAPÍTULO 1
Fuego y ensueño.

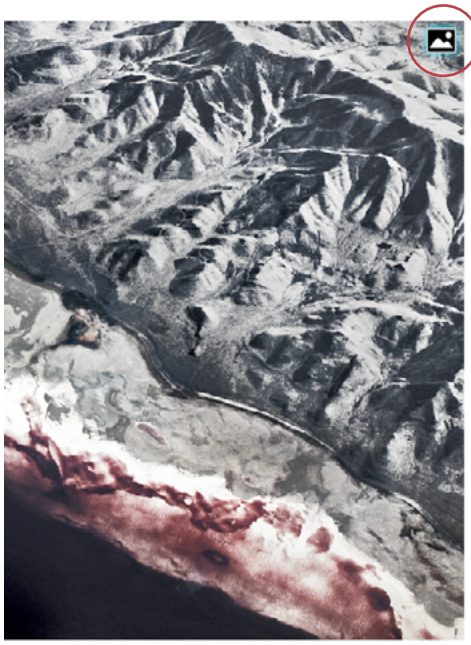
El índice funciona como hipertexto, ya que permiten a los usuarios llegar a todas partes según la ubicación de la imagen, tal como se observa en este diagrama.





El menú para cambiar las fotografías que aparecen en pantalla desliza hacia arriba





2

Habla la montaña en su
lengua —y a tu palabra
la montaña— rodará
hasta el valle,
MISTRAL, *Mireille*,
VI

La tierra y los ensueños de la voluntad

Para encontrar en el mundo de sensaciones y de signos en que vivimos y pensamos las imágenes primigenias, las imágenes primeras, las que explican, juntos, al universo y al hombre, es necesario reanimar en cada objeto primitivas ambivalencias, acrecentar más la monstruosidad de las sorpresas, es necesario acercar, hasta que se toquen, la mentira y la verdad. Ver con nuevos ojos sería aún aceptar la esclavitud de un espectáculo. Todo recomienza, todo comienza sólo para quien sabe ser "espontáneamente espontaneo ".

La ambivalencia de las imágenes no se satisface mediante una simple paradoja, como tampoco la belleza es sinónimo de lo pintoresco. ¿Cómo entrar en la intimidad del contraste? De manera tal vez demasiado simple, pero sumamente clara, la imagen literaria de la roca va a darnos un ejemplo de esas contradicciones imaginarias primitivas.

Para Novalis, las rocas son imágenes fundamentales. "Primogénitas de las hijas de la naturaleza: las rocas primordiales", dice en Henri d' Ofterdingen. A esos seres de universos, que también son seres de la prehistoria de nuestra imaginación, Victor Hugo, un gran poeta de la roca, los vivirá "en el instante poético", poniendo 'de algún modo en acción la espontaneidad espontánea, llevando el 'contraste hasta la materia, dando la vida vaporosa al fósil compacto.

"Nada cambia de forma como las nubes, de no ser por las rocas...."

Muy a menudo, el soñador de nubes ve rocas aglomeradas en el cielo con nubes. He aquí como lo recíproco. He aquí la vida imaginaria intercambiada. Un grans oñador ve el cielo en la tierra, ve un cielo lívido, un cielo derruido

En el mundo más estable, el soñador se pregunta ¿Qué irá a ocurrir?.

LA TIERRA Y EL ENSUEÑO DE LA VOLUNTAD

Al tocar en el botón la foto se amplía a toda la pantalla y se cierra

CAPÍTULO 2
La tierra y los ensueños de la voluntad

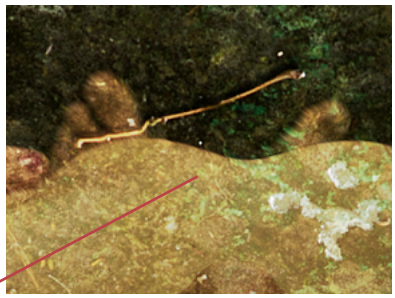




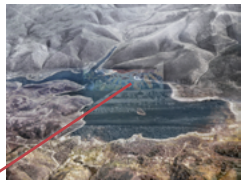
Al deslizar la pantalla hacia la izquierda
aparece un frase y dos imágenes al apretar el botón se intercambian.

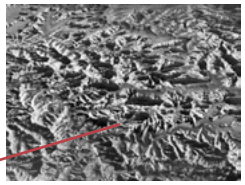
Nota: Es necesario deslizar de nuevo la pantalla hacia

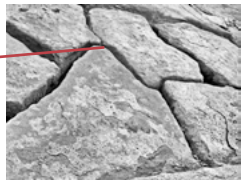


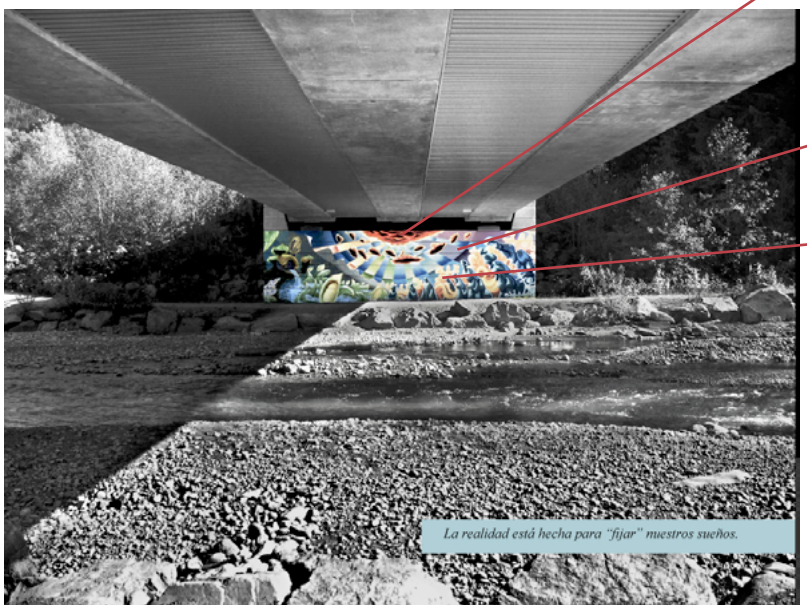


Zoom
La imagen tiene la opción de desplazarse, al tocar y sostener, permitir ver detalles más de cerca









Galería automatizada





3

La ensoñación materializante del agua compuesta

Las fuerzas imaginantes de nuestro espíritu se desenvuelven sobre dos ejes muy diferentes. Unas cobran vuelo ante la novedad; se recrean con lo pintoresco, con lo vario, con el acontecimiento inesperado. La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. Lejos de nosotros, en la naturaleza, ya vivientes, producen flores.

Las otras fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia, cuya forma es interna. Es necesario que una causa sentimental, íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz. Sin embargo, en esta obra querríamos prestarle atención a la imaginación íntima de esas fuerzas vegetantes y materiales. Sólo un filósofo iconoclasta puede emprender esta pesada tarea; aislar todos los sufijos de la belleza, empeñarse en hallar, detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la raíz misma de la fuerza imaginante.

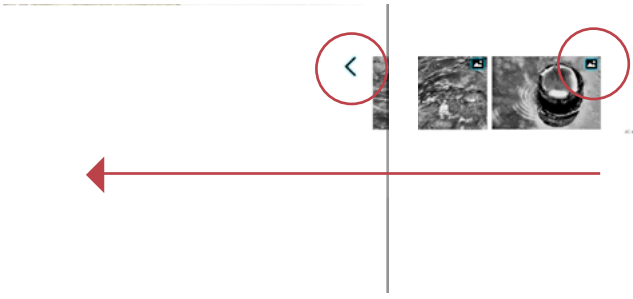
Las imágenes son una planta que tiene necesidad de tierra y de cielo, de sustancia y de forma.

Bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas, cada vez más tenaces, no tardará en sentir, en sus propias contemplaciones, simpatía por esta profundización; sentirá abrirse, bajo la imaginación de las formas, la imaginación de las sustancias.

El agua, agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación. Aporta también un tipo de sintaxis, una unión continua de las imágenes, un dulce movimiento de éstas que hace levar anclas a la ensoñación aferrada a los objetos.

Al tocar en el botón la foto se amplía a toda la pantalla y se cierra al tocar el botón "tache".

CAPÍTULO 3
La ensoñación materializante del agua compuesta



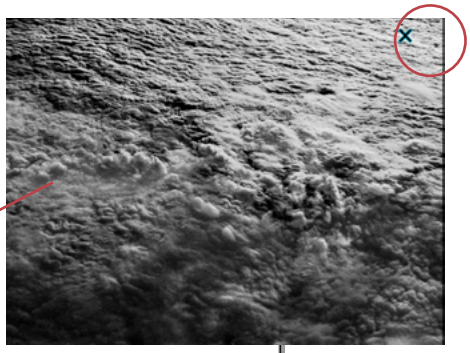




Frente una fotografía y al tocar aparece una frase



4



El aire y los sueños
La aclamación muda

El ensueño se contenta con transportarnos a otra parte sin que podamos realmente vivir todas las imágenes del recorrido. El soñador va a la deriva, evasiva. Quiere que la imaginación sea un viaje. Cada poeta nos debe, pues, su invitación al viaje.

El cielo, examinado en sus múltiples valores como imagen, exigiría para él sólo un largo estudio en el que viéramos determinarse, según los elementos fundamentales del agua, el fuego, la tierra y el aire todos los tipos de la imaginación material. O sea que, de acuerdo con este único tema del azul celeste, podríamos clasificar a los poetas en cuatro grupos. Los que ven en el cielo inmóvil un líquido fluido que se anima con la menor nube.Los Que viven el cielo azul como una llama inmensa -el azul "ardiente" en Las fuerzas eternas. Los que contemplan el cielo como un azul consolidado, una bóveda pintada; "el azul compacto y duro" Y, los que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul. Junto a grandes poetas que siguen por instinto las inspiraciones primitivas, se descubriría fácilmente, a propósito de una imagen tan vulgar, a todos los rimadores en los que el "azul del cielo" es siempre un concepto, nunca una imagen primera. Esta rareza procede primero de la rareza misma de la imaginación aérea, que está muy lejos de poseer una representación tan nutrida como las imaginaciones del fuego, de la tierra o del agua. Pero se debe, sobre todo, al hecho de que ese azul infinito, lejano, inmenso, necesita ser materializado para penetrar en una imagen literaria.

ELAIRE Y LOS SUEÑOS

Al tocar en el botón la foto se amplía a toda la pantalla y se cierra al tocar el botón "tache".

CAPÍTULO 4
El aire y los sueños.
La aclamación muda

Al deslizar la pantalla hacia la izquierda
aparece un frase y dos imágenes al apretar el botón se intercambian.

Nota: Es necesario deslizar de nuevo la pantalla hacia

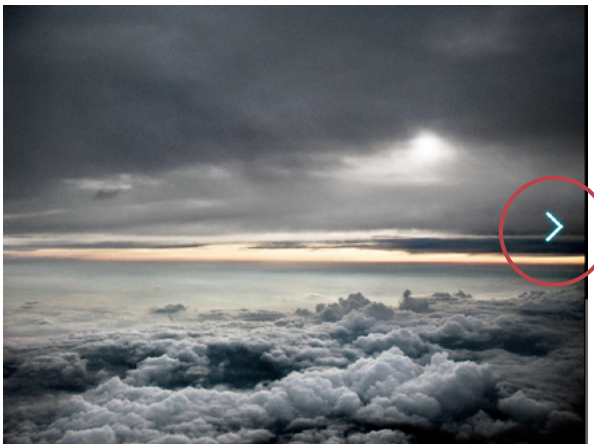
"Necesitamos permanecer bastante en la
superficie irisada para comprender
el precio de la profundidad"



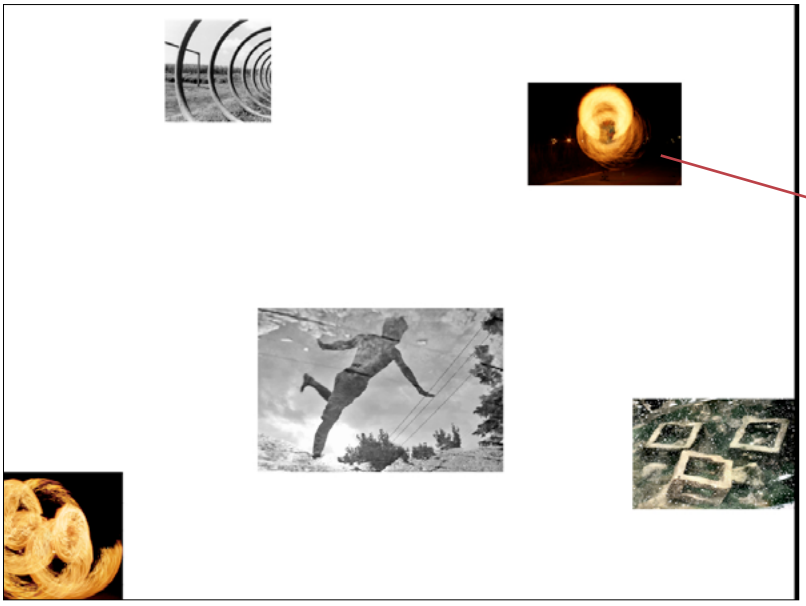


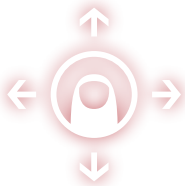
Al deslizar un parte de la fotografía hacia abajo aparece un

"Por todas partes la imágenes invaden los aires,
van de un mundo al otro,
reclaman los oídos
y los ojos de un mundo al otro, hacia sueños más vastos"







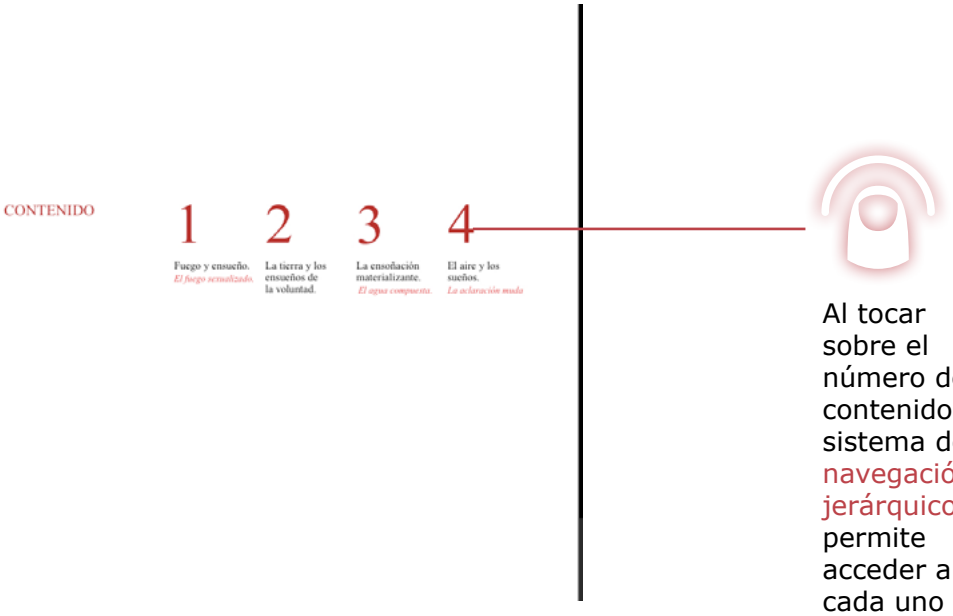


Sistema de navegación de hiper-texto
Permite desplazar todas las imágenes del libro, que al dar clic sobre una, vincula a la página del artículo



Al deslizar la pantalla hacia la derecha
aparece un frase entre las nubes.

"El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria"



Al tocar sobre el número del contenido el sistema de navegación jerárquico. permite acceder a cada uno de los capítulos (artículos)

CONCLUSIONES

El soporte del libro es algo que da sustancia a la expresión de su autor, la manera en como se interactúa con este objeto permuta con su forma. El espacio del lenguaje es abstracto, ideal e impalpable aún cuando tengamos una hoja impresa. Lo significativo es etéreo y puede ser influido por su continente, ya que el espacio forma parte de un instrumento, una voz de comunicación. El libro crea una situación ideal de diálogo entre el espacio abstracto del lenguaje y su soporte . Esta tesis habla de la polifonía[1] del libro.

El lenguaje transmite ideas, o sea, imágenes mentales, son el cuerpo sin órganos dentro de un libro, son su *aura*. Conferir una alternativa impresa o digital modifica definitivamente los modos de lectura, no obstante el espacio visto como cuerpo, esta determinado en calidad de una pensamiento con la cuál se conecta para transmitir las intensidades de su composición.

El libro no ha tenido la misma estructura desde su invención, sino que se ha ido adaptando a las necesidades y requerimientos de los autores, lectores e impresores. El libro impreso toma su forma de los manuscritos medievales, los cuales ya tenían elementos esenciales como el formato de papel, la estructura de la página y los sistemas de lenguaje. A partir de un proceso de impresión creado en China, la imprenta logró consolidar una

1 La polifonía es el conjunto de sonidos ejecutados simultáneamente, cada uno con su propia línea melódica, pero que se combinan formando un todo armónico. Utilizo esta palabra como metáfora del conjunto de signos que integran al libro como una composición, como una reproducción y registro de sonidos o mejor dicho palabras.

estructura que marcaba ritmos de lectura, pausas, y que había servido como fermento para desarrollar el sistema tipográfico que se utilizaría en la imprenta de tipos móviles. Sin embargo, fue el libro impreso donde todos estos sistemas de comunicación se formaron para definir por completo el proceso de lectura que realizamos hoy en día: el uso de espacios, signos de puntuación, folios, cornisas y otros elementos, se fueron desarrollando a partir de las necesidades de un libro que buscaba mayor precisión en al lectura debido a la evolución de los usuarios mismos.

La primera parte de esta investigación fue fundamental para comprender el desarrollo que tuvo el libro antes de convertirse en el recipiente portátil tipo códice, tal como lo conocemos y que es uno de los más longevos sistemas de expresión de conocimiento a través del tiempo y del espacio.

En este apartado fue significativo considerar del códice en Mesoamérica y descubrir que formamos parte de un pasado que respira en *Amoxtlalpan* "tierra de libros". Los libros fueron de muchas formas un instrumento imprescindible en sus vidas, como una especia de organismo vivo en el que depositaron su visión del mundo, sus creencias, l*a cuenta de los días y los destinos*, sus sueños y toda la memoria del pueblo. Si bien es que solo conservamos una pequeña parte de ese acaecido momento histórico, es fundamental reconocer la grandeza y desarrollo de un auténtico y significativo conocimiento del mundo.

El libro de artista es *un organismo vivo* que da cuerpo al mundo emocional y mental que tienen todos los hombres en su facultad para entender y crear sistemas de signos. Como organismo, *es natural que crezca, se multiplique, enferme*

y cambie. (Carrión, 1985, 109) Para entender la naturaleza y la dimensión de sus transformaciones, el libro de artista reflexiona en torno a tres cuestiones particulares: el discurso, las razones o de los raciocinios y las propiedades. O dicho en otras palabras, reflexiona acerca de las relaciones entre el objeto libro como vehículo, la obra o las obras transportadas por ese soporte y la manera de designarla. Es en esencia la relación objeto, obra y autor y la forma en que estas determinan el libro.

El libro de artista pide una lectura a través de los sentidos y la razón. Ya que el grano de su voz se desmorona en su contenido y se disuelve con su forma. El libro multidisciplinario, trasciende las fronteras de su cuerpo, habla con la pluralidad de los signos ofreciendo heterogéneos itinerarios para su lector, él es quien navega, quien dispone su propio ritmo, su propio tiempo, sus propias pausas. Y dado que puede adoptar diversos formatos y materiales cada libro crea condiciones específicas de lectura. El libro-portátil, como vehículo materializante de la expresión, estimula al lector a transitar el espacio-obra de su autor.

Si bien es cierto aún falta mucho por explorar en torno al significado del libro de artista, ya que existe poco consenso conceptual entre los estudiosos acerca del tema, al que se refieren indiscriminadamente como libros de artista, en sus artículos, ensayos, exposiciones, ponencias, etc. Con esta segunda parte se intento demostrar la importancia que tiene el libro de artista de transgredir su materialidad. La posibilidad que toda persona tiene de concebir un libro y que la galaxia de signos para dicho objetivo es infinita. Características muy colindantes del libro electrónico.

El libro electrónico es una oposición entre un modo de pensar lineal, secuencial y jerárquico por un pensamiento rizomático es decir, asociativo y sin límites. El libro electrónico hipertextual es un medio intuitivo, que se deja traspasar a fin de transformarse más en una travesía ya no solo un vehículo. El resultado de esta combinación se piensa, se percibe y recibe como una composición de naturaleza simbólica y dilatoria del libro.

Si el libro de artista busca expandir y cuestionar la forma del libro, es entonces que el libro electrónico, en su cualidad de dispositivo-libro digitalizado, toma la sustancia conceptual decodificada de la anatomía del lenguaje (letras, palabras, sentidos, estructuras) para potencializar su morfología. Dando satisfacción a las pretensiones del libro de artista de trascender el contenido-continente de su soporte. El formato es solo un destino, un soporte inmaterial.

> "Si no poseo mi cuerpo ¿Cómo puedo poseer con él? Si no poseo mi propia alma ¿Cómo puedo poseer con ella?. Sí no comprendo mi espíritu, ¿Cómo puedo comprender a través de él? (...) ¿Alguien puede poseer un río que corre?" (Pessoa, 83)

Si seguimos la sustancia del planteamiento filosófico de Fernando Pessoa podríamos decir que nunca "poseemos" el libro, pero si repensamos el libro como "objeto" entendiendo que para que exista dicho "cuerpo":

> "… debe ser trabajado, transformado o simplemente pensado por la mano del hombre. También es preciso que su dimensión se atenga a su escala: el microbio y el paisaje son "objeto de estudio". Sea cual fuere el grado de realización técnica que haya alcanzado, posee un doble espectro, el de estar invertido de una función específica para la cual ha sido creado y de "envolver" esa función en una apariencia particular". (L.B. Alberti, 105)

En este sentido, se "posee" el objeto "libro" mientras se confronta, se interpreta y se navega por el contenido y la lógica visual de un soporte determinado, ya sea por las superficies ásperas o lisas, rígidas o flexibles del papel; o por la luminosa pantalla de la tableta digital, la computadora o cualquier dispositivo digital. Distribución horizontal, vertical, o en diagonal. Hipermedia, lineal, hipertextual o multimedia. El *vook*[2] *-book* solo se activa identificando sus partes, sus colores y sus formas, avanzando o retrocediendo la página con el ritmo comprendido en la lectura.

El carácter autónomo de este hibrido (libro de artista digital) es su exhibición momentánea y global. Gracias a la posibilidad de ser publicado en línea el autor, es el responsable absoluto de su libro, de modo que puede venderlo, prestarlo, copiarlo, regalarlo, él es el editor y distribuidor. Con estas características el libro de artista cumple con su función de ser lúdico, accesible y adaptable.

2 **vook:** Libros en donde el vídeo está insertado entre el texto como parte indispensable en la estructura de la trama, que avanza gracias a ellos. (Gutenberg 2.0, José Cordón, Raquel Gómez, Julio Arévalo. TREA, España, 2011, 111)

Nos encontramos en un momento particular en la historia de los procesos de transmisión del saber, en donde el libro, la lectura y sus practicas, se encuentra en un momento de rápida transformación debido a la implacable aparición de nuevas tecnologías digitales y un reciente influjo de medios prioritariamente audiovisuales.

La lectura no es un acto único, siempre idéntico y la espacialidad de la página del libro a la pantalla monólogo[3], en dónde el pasar de las hojas se ha eliminado, sustituyéndolo por el *scrolling,* o la acción de mover las hojas de arriba a abajo, o de izquierda a derecha, como un papel que no cabe en la pantalla, un nuevo espacio semántico (aún en construcción) supone un esclarecimiento (aún más amplio) de las relaciones entre pensamiento, espacio e interfaz.

La temporalidad lineal y secuencial del libro contra la temporalidad zigzagueante y de la simultaneidad multimedia; están acabando con ese *goce despreocupado* que Benjamin indicaba como característica del cine. Esta simultaneidad *cronófaga*, crea una especie de collage temporal, en el que la desmaterialización, la fluidez y la densidad de los intercambios crean un efecto de autocatálisis en el que todo ocurre más de prisa. Con esta tesis me doy cuenta de lo importante que es conservar una actitud *flâneur*[4] del

2 La designo así haciendo reticencia a la pantalla del libro electrónico, cuyo hoja es un especie de palimpsesto en el que todo sucede en una sola cara, una página.

3 El término *flâneur* (/n/ flɑnœʀ) procede del francés, y significa 'paseante',1 'callejero'.2 La palabra flânerie ('callejeo', 'vagabundeo')1 se refiere a la actividad propia del flâneur: vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso.

libro impreso, de recorrer los espacios entre las palabras, perderse en el lenguaje sin sentir la presión del tiempo, de la inmediatez, del clic.

Un laberinto de encrucijadas, un libro infinito que se recorre a través de la pululación de itinerarios internos y puentes o enlaces externos que conectan cada página no sólo en lo físico sino también en lo temático. Un camino múltiple con inicios y destinos que se bifurcan como los relatos borgianos, un laberinto de símbolos que posee tantas entradas como salidas y los atajos para llegar a ellas no son siempre las mismas.

El libro (laberíntico, digital, impreso, de artista…) es el jardín de senderos que se bifurcan, un acercamiento al universo de la lectura, que se concibe en:

> "...infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades". (Borges, 109)

Y el lector, avanza sin temor a perderse en cada encrucijada que el sinuoso laberinto le impone, siguiendo los hilos discursivos que lo llevarán con su Ariadna.

Cuando observamos el resultado del libro *Poética del instante* que acompaña esta tesis. Se demuestra que cada página es diferente, es una estructura individual que funciona como un todo, si alguna de sus partes se separará

desviaría su sentido. Dado que es una narración que conversa con un ensayo poético de los elementos de la tierra y la visión metafórica de las palabras de Bachelard en conjunto.

La imagen no ilustra a la palabra, el texto aparece para sublimar y racionalizar junto con la imagen, es una vibración secundaria, un segundo significado, una amplificación. Las fotografías que configuran el imaginario del libro Poética del instante son una conjunción entre el aquí-ahora y el allí-entonces. Rastros físicos del tiempo-espacio de sus objetos, como signos que tienen una relación *indicial* con el mundo que representan. Que, como se planteó en el desarrollo de este proyecto, El espacio fotográfico no se limita a lo que se muestra en el espacio geométrico de una fotografía. La imagen lleva a un espacio semántico que circunda la fotografía en forma de aura. (Valery Stigneev, citado por Steve Yates, 96). Lo mismo que el texto, no está constituida por una fila de signos de los cuales se desprende un único sentido (Barthes, 2009, 8) sino por un espacio de múltiples dimensiones en las que se concuerdan y contrastan diversas piezas de un rompecabezas.

Una de las características del libro digital es su disposición visual, todo sucede en una misma página y el recorrido depende del orden que le de el usuario. Una notable diferencias con su versión impresa, rígida y secuencial, es la liquidez del contenido en la nueva versión propuesta es la de tomar la forma del recipiente que le contiene. La estructura de las ideas no es secuencial su forma es hipertextual.

El esfuerzo de esta tesis se orienta en un énfasis sobre la importancia de reconceptualización de los libros en el mundo digital (la expresión es de Lynch). En proporción a esto, se ha intentado evidenciar el aporte teórico y metodológico que el libro de artista como género y modo de expresión podría aportar a la adaptación de la lectura en un ambiente en línea. Este proyecto deberá ampliarse como un tema de estudio posterior, y buscar el modo en que el usuario-lector pueda interactuar con el libro poética del instante u otros libros para que la producción de libros-obra se enriquezca y explote más las potencialidades de los medios digitales.

BIBLIOGRAFÍA

AFONSO, Furtado, José. *El papel y el píxel. De lo impreso a os digital: continuidades y transformaciones.* Ediciones Trea, España, 2007

ALBERTI, Leon Battist. *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 1999

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia.* Losada, Argentina, 2011

ANTON, José. El libro de artista, el libro como obra de arte. Munich: Instituto Cervantes de Munich. Merzmail. Web. 5-03-14 <http://www.merzmail.net/libroa.htm>

BABIER, Fréderic. *Historia del libro*. Alianza Editorial, España, 2005

BACHELARD, Gaston. Psicoanálisis del fuego, Fondo de Cultura Económica, México, 1966

BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia. Fondo de Cultura Económica, México 2010

BACHELARD, Gaston. La tierra y los ensueños de la voluntad. Fondo de Cultura Económica, México 2008.

BACHELARD, Gaston. La intuición del instante. Fondo de Cultura Económica, México 1984.

BACHELARD, Gaston. El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento. Fondo de Cultura Económica, México 2003.

BACHELARD, Gaston. El derecho de soñar, Fondo de Cultura Económica, México, 2005

BACHELARD, Gaston. La poética de la ensoñación. Fondo de Cultura Económica, México 2008

BACHELARD, Gaston. La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 2010

BACHELARD, Gaston. La tierra y las ensoñaciones del reposo, Ensayo sobre las imágenes de la intimidad, Fondo de Cultura Económica, México, 2014

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura.* Paidós, Barcelona, 2009

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía,* Paidós, Barcelona, 2009b

BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces. Paidós, Barcelona, 2013

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, 2004

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica un arte paradójico.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003

BENJAMIN, Walter. *Llibro de los pasajes*. AKAL, Madrid, 2004

BERNÁLDEZ, Carmen. *Joseph Beuys.* Nerea, Madrid, 2001

BORGES, Jorge Luis. *Narraciones.* Biblioteca Básica Salvat, Buenos Aires, 1982

CARRIÓN, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros* Revista Plural, no. 41. México, 1975

CARRIÓN, Ulises. *Aotonomía crítica del artista*. Conferencia internacional de Artistas. Arte Fiera, Bolonia, 1979

CARRIÓN, Ulises. *Obras-libro Revistadas*. Options in Independent Art Publishing. Visual Studies Worshop. Rochester, Nueva York, 1983

CARRIÓN, Ulises. *Acerca de la crítica*. Critical Issues for Artist's Books. Boston, 1985

CARRIÓN, Ulises. *Otros libros*. Este texto fue escrito para la realización del video A Selection Both Limited. Cambridge, 1986

CARRIÓN, Ulises. *Libros Comúnes, Obras-libro y Libros de Artista: Semejanzas y diferencias*. Charla en el Evergreen State College. Estados Unidos, 1987

CARRIÓN, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros*. Archivo Carrión 1 Tumbona, México, 2012

CRESPO, Bibiana. E*l libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea.* Tesis doctoral. Barcelona 1999

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina.* Fondo de Cultura Económica, 1955

DERRIDA, Jacques. De la gramatología, Siglo XXI, México, 2012

DERRIDA, Jacques. *Glas,* University of Nebraska Press, 1990.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, vol. , Porrúa, México, 1955

DRUCKER, Johana. *The visible Word: Experimental Typography and Modern Art.* Chicago: Universidad of Chicago Press, 1994

DRUCKER, Johana. *The Aesthetic of Visual Poetry.* Cambridge: MIT University Press, 1986

DRUCKER, Johana. *The Century of Artists' Books.* Nueva York: Granary Books, 1995

DRUCKER, Johanna. *Galerie de Difformité.* Gretchen e. henderson 28-9-2011. Web. 2-02-14 <http://bit.ly/1BZeh0a>

ESCARPIT, Robert. *La revolución del libro*. Alianza Editorial. Madrid, 1965

FERNÁNDEZ, Gabino. *La evolución del libro.* I.P.N, México, 1986

FLORIDI, Luciano. *Phylosophy and computing. An introduction,* Londres y Nueva York: Routledge, 1999

FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía.* México. Trillas, 1990

FLORIDI, Luciano. *La ética en la infosfera*. Versión revisada de una conferencia proferida en la UNESCO con ocasión del debate temático sobre nuevas tecnologías para el desarrollo de la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación en el marco de la 161ª Sesión del Comite Ejecutivo, París, 18 de octubre 2002. Web. 09-09-13 <http://bit.ly/1rdNG96>

FORD, Simon. *The Realization and Suppression of Situationist International.* Exeter: AK Press, 1993

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber,* Siglo XXI editores, México, 1970

FUENTE, Beatriz de, *México en el mundo de las colecciones de arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994

GACHE, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido a hipertexto,* Limbo, Buenos Aires, 2004

GIGY, Kahtleen. *Recognizing the symptoms of hypertext... and what to do about it*, en Laurel Brenda *The art of human computer interface design*, Massachussetts: Addisson-Wesley, 1990

GILLES, Deleuze. GUATTARI Félix. *Rizoma*. Fontamara, México, 2009

GONZALBO, Pablo Escalante X. Los códices. Tercer Milenio. México. 1997

GUBERN, Román. *Metamorfosis de la lectura.* Anagrama, España 2011

GUEST, Timy. *Book by Artists.* Toronto: Art Metropole, 1981

HOFFBERG, *Impresiones, Libros de artistas*. México, 1982

IXTLILXÓCHITL, Fernando de Alva. *Obras históricas*, t. II, editadas por Alfredo Chavero, México, 1891-1892

JACKSON, Shelley My Body:A Wunderkammer, John Wesley Harding, 1997 Web. 15-01-14 <http://www.altx.com/thebody/body.html>

JAMESON, Isabel. *Histoire du Livre d'Artiste*.(Historia del libro de Artista) Trad. por Jim Lorena. Edición de arte WordPress, Edición de Arte. Web. 5-03-14 <http://www.ediciondearte.info/historia-del-libro-de-artista-isabelle-jameson-traducido-por-jim-lorena/>

JACQUES Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991

LANDOW, P. George. Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología. Paidós, Barcelona, 1995

LATERZA, Giuseppe. *Chiamamolo DIASS* (Llamemos días) Intervención presentada como una contribución a la discusión en el foro dedicado al tema del e-book. Universidad Tuscia, 18 de mayo 2001 Web. 25-08-13 <www.unitus.it/confsem/ebook/discussione3.htm>

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los diálogos del 1524 según el texto de fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas,* Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación de Ciencias Sociales, 1986a

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Cantos y crónicas del México Antiguo*, Historia 16. Historia Viva, Madrid, 1986b

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Códice: Los antiguos libros del nuevo mundo.* Aguilar, México, 2003

LEÓN-PORTILLA. Miguel, *La riqueza semántica de los códices mesoamericanos.* Estudios de cultura náhuatl 43, enero-junio de 2012, 139-160 Web 30-08-14 <http://bit.ly/1mMI8XT>

LORENZ, Angela. *Artist's Books - For Lack of a Better Name.* What is an artis't book. 3-17-2012 Web 2-02-14 <http://bit.ly/1CZInmw>

LORENZANA, Francisco Antonio de, Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés, México, 1570

LYNCH, Clifford. *The battle to define the future of the bookk in the digital world* First Monday, vol. 6, nº 6, 2001 Web. 27-08-13
<http: //firstmonday.org/issues/issue6_6/lynch/index.html>

LIPPARD, Lucy R. *Visual Satire: Artosts´ Books.* Tallahasseee, Florida: State University Art Gallery, 1988

LIPPARD, Lucy R. *Going over the Book.* Artweek, 7, nº 37. 30 Octubre, 1976

LIPPARD, Lucy R. *The artists´ Book Goes Public.* Art in America, 65, nº 1. Enero-Febrero, 1977

MARTÍNEZ DE SOUSA, Jorge. *Pequeña historia del libro*. Trea, España, 2010

NELSON, Theodor H. *Literary Machines.* Swarthmore: Publicación independiente, 1981

NIELSEN, Jakob. *Hypertext and Hypermedia.* Oxford: Oxford Academic Press
ORMES, Sarah. An e-book primer, Networked An issue paper from the Networked Services Policy Taskgroup Issue Paper. Bath: UKOLN, 2001 Web. 26-08-13 <http://www.ukoln.ac.uk/public/earl/issuepapers/ebook.htm>

ORMES, Sarah. An e-book primer, Networked An issue paper from the Networked Services Policy Taskgroup Issue Paper. Bath: UKOLN, 2001 Web. 26-08-13 <http://www.ukoln.ac.uk/public/earl/issuepapers/ebook.htm>

PEREC, Georges. La vida instrucciones de uso. Anagrama, España, 2010

PICAZO, Gloria. Nómadas y bibliófilos: conceptos y estética en los libros de artista. Diputación Foral de Guipúzcoa, 2003

PISCITELLI, Alejandro. *Ciberculturas 2.0: En la era de las máquinas Inteligentes.* Paidós, Argentina, 2002

PHILLPOT, Clive. *Arte Library manual: A Guide to Resources and Practice.* Nueva York: Bower, 1977

PHILLPOT, Clive. *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection.* Nueva York: The Museum of Modern Art, 1988

PHILLPOT, Clive. *Words and Wordworks.* College Art Association of America, 1982

POMAR, Juan Bautista de, Poesía náhuatl: Romances de los Señores de la Nueva España, Texcoco, 1582. 3 vols. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964-68

RICHARDS, Cameron. *Hypermedia, Internet communication, and the challenge of redifining literacy in the challenge of redifinning literacy in the elctronic age.* Language Learning & Technology, vol. 4, nº 2, septiembre 2000

RONCAGLIA, Gino. *El gran poder del texto cuando se convierte en el hipertexto*. Entrevista a George. P. Landow. Medianamente, 1997. Web. 01-09-13 <http://bit.ly/1yeBptW>

RONCAGLIA, Gino. *Preguntas habituales acerca del e-book.* Universidad de Tuscia, 2001 Web. 01-09-13 <http://www.unitus.it/virtual/e-book/faq.htm>

ROYO, JAVIER. DISEÑO DIGITAL. ESPAÑA. PAIDÓS DISEÑO 2004

SHARMA, Prashant *Characteristics of Web 2.0 Technology*, Techpluto 28-11-08 Web. 18-06-13 <http://www.techpluto.com/web-20-services/>

SAINT-EXUPERY, Antoine de. *El Principito,* EMECE, Argentina, 2010

SARTRE, Jean-Pau. *El ser y la nada.* Losada, Argentina, 2005
SHEDROFF Nathan, *Information Interaction Design: A Unified Field Theory of Design* Nathan Web. 18-06-13 <http://bit.ly/1vVw3Bj>

SCOLARI, Carlos. *Hacer clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales.* Gedisa, Barcelona. 2004

SÉJOURNÉ, Laurette. *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. Siglo XXI, México, 1981

SHEDROFF, Nathan, Information Interaction Design: A Unified Field Theory of Design http://www.nathan.com/ Web. 18-06-13. <http://www.nathan.com/thoughts/unified/unified.pdf>

TEDLOCK, Dennis. *Popol Vuh*, Editorial Diana, México, 1985

TEERRY, Ana Arias. Demystifying the e-book, Against the Grain, vol. 11 nº5, 1999. Web. 12-08-13 <http://docs.lib.purdue.edu/atg/vol11/iss5/8/>

VANDENDORPE, Christian y Espen J. Aarseth: *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1997

VANDENDORPE, *Del Papiro Al Hipertexto: Ensayo Sobre Las Mutaciones del Texto y la Lectura.* Fondo de Cultura Económica, México, 2003

VÉLASQUEZ, Primo Feliciano. Leyenda de los soles en Códice Chimalpopoca (Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975.

VIRGILIO. *Las Geórgicas.* Libro II. 2012. Wikisource. Web. 13-03-14. <http://es.wikisource.org/wiki/Ge%C3%B3rgicas_(trad._Ochoa):_Libro_II>
WOOLF, Virginia. *Las Olas,* Catedra, Madrid, 2005

WOOLF, Virginia. *Orlando,* editorial Alianza, Argentina, 2012

WURMAN, Richard Saul *Angustia informativa.* Prentice hall, Argentina, 2001

YATES, Steve. Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002

ZAVALA, Roberto. *El libro y sus orillas.* UNAM, México, 1995. 3ª edición

* INSTRUCTIVO DE DESCARGA

Digital Publishing (DPS), es una herramienta que complementa las funciones de *InDesign* para la creación de Aplicaciones para diversos dispositivos. El formato del libro que acompaña esta tesis está conformado tecnología de visualización DPS por lo que es necesario efectuar una serie de pasos para su visualización, la solución sería una app en Apple pero eso requiere una serie de pasos que debo investigar aún.

PASOS

1 Instalación de herramientas DPS

2 Flujo de trabajo

3 Crear un Nuevo Folio (publicación)

4 Importar artículos a un Folio

1 INSTALACIÓN DE HERRAMIENTAS DPS

• Crear una cuenta **Adobe ID**

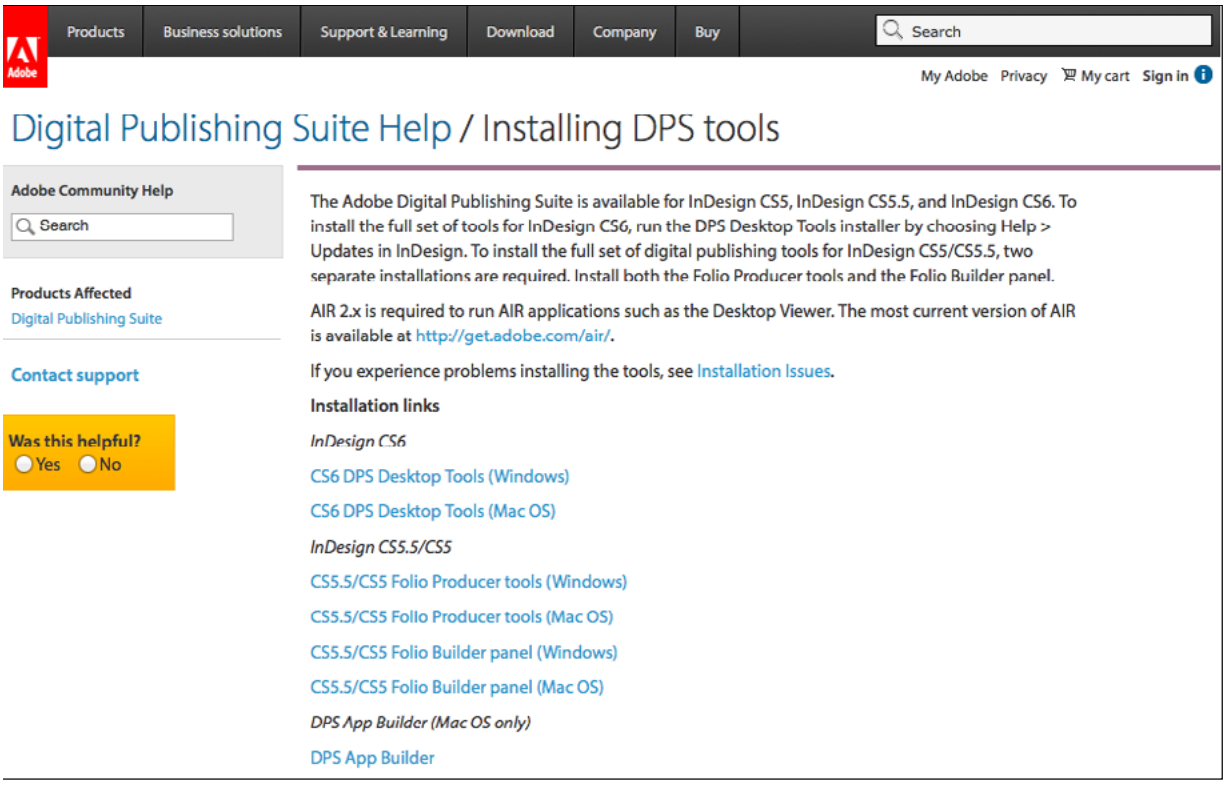
En el equipo:

• Ingresar a **digitalpublishing.acrobat.com** y registrase con el Adobe ID para poder accederr al kit de herramientas para InDesign, la documentación, plug-ins y servicios online.

Esta página es el centro de operaciones, gestión de folios, publicación, descargas y documentación.

• Dar click en Get DPS Tools. Las herramientas se requieren para crear y previsualizar archivos .folio en el escritorio o dispositivos

• Descargar las **Herramientas DPS**



Para CS6

CS6 DPS Desktop Tools para Mac o PC que incluye

Folio Overlays panel
Folio Builder panel
Digital Publishing Plug-in for Adobe® InDesign®
Content Viewer for Desktop (permite previsualizar en el ordenador el trabajo realizado en InDesign.
DPS App Builder

DPS App Builder (solo en el caso de tener Mac)

Para CS5 y CS5.5

CS5.5/CS5 DPS Folio Producer Tools para Mac o Pc

CS5.5/CS5 DPS Folio Builder Panel para Mac o Pc

En el Tablet o SmartPhone

• Descargar el App **Adobe Viewer** para iOS (iPad, iPhone) o para Android (Tablets, Smartphones y/o Kindel Fire de Amazon).

Buscarlo directamente desde el dispositivo.

• **Adobe Viewer** permite ver e interactuar con las publicaciones digitales directamente en el dispositivo sea tablet o smartphone, descargando en tiempo real las aplicaciones que subes a tu cuenta desde InDesign y anidándolas a modo de biblioteca dentro de Adobe Viewer.



2 FLUJO DE TRABAJO



Creación de Publicaciones

• Se denomina Folio a una publicación DPS que está conformada por una serie de artículos.

• Desde InDesign se generan los artículos (archivos) que formarán partede un Folio (publicación).

• Un artículo puede estar conformado por un layout en una sola orientación o por dos en ambas orientaciones.

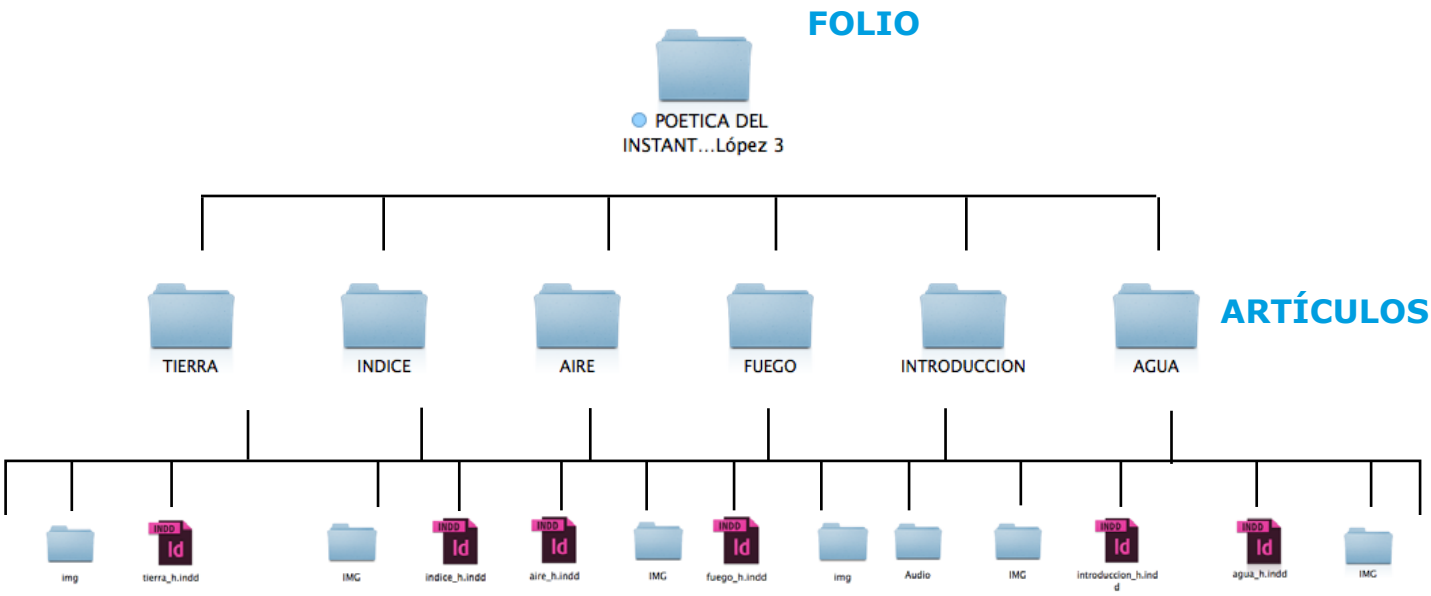
• La previsualización se realiza en el Adobe Viewer

Estructura de Publicaciones

• Crear una carpeta para el Folio (Publicación)

• Dentro de la carpeta de Folio crear diferentes carpetas para cada uno de los distintos artículos.

• En el caso de folios de orientación dual, dentro de cada carpeta de artículo se incluyen los archivos de InDesign en ambas orientaciones (en el caso de Folio de orientación Dual).



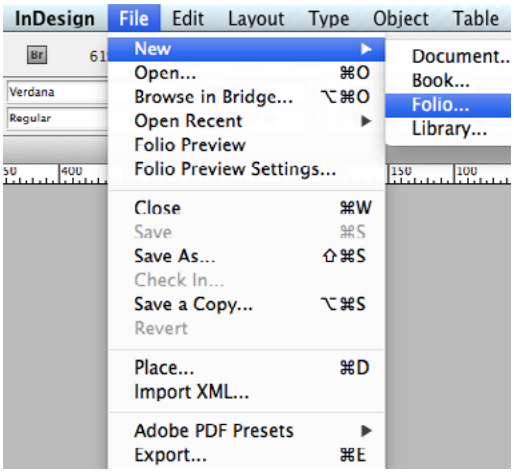
3 CREAR UN NUEVO FOLIO (PUBLICACIÓN)

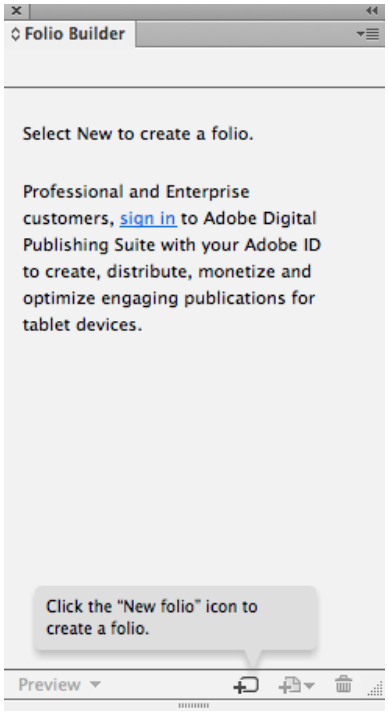
Desde InDesign File > New > Folio

Desde el Panel Folio Builder

Presionar el botón New Folio en la parte inferior del panel.

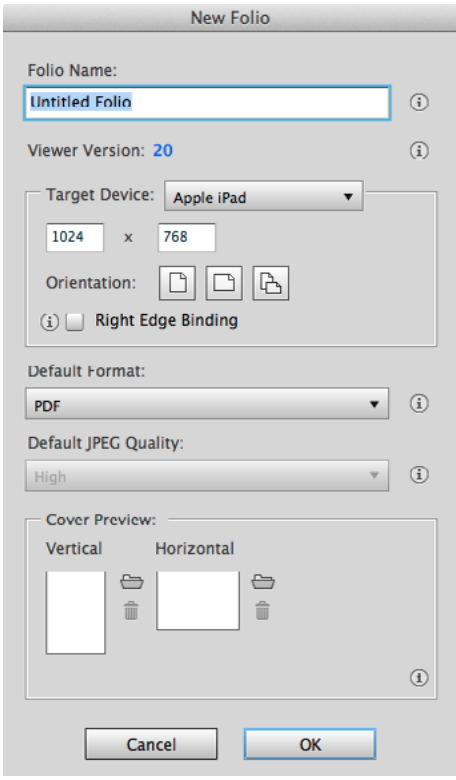
Si se cuenta con una cuenta DPS Profesional o Enterprise, antes de crear el Folio, en el Folio Builder hay que registrase en el link que aparece en el panel. Esto permitirá que el folio que estamos creando se aloje en el servidor acrobat.com Ventana New Folio





Ventana New Folio

Al crear un nuevo folio, aparece el Panel New Folio.



• Asignar un nombre al Folio (publicación).

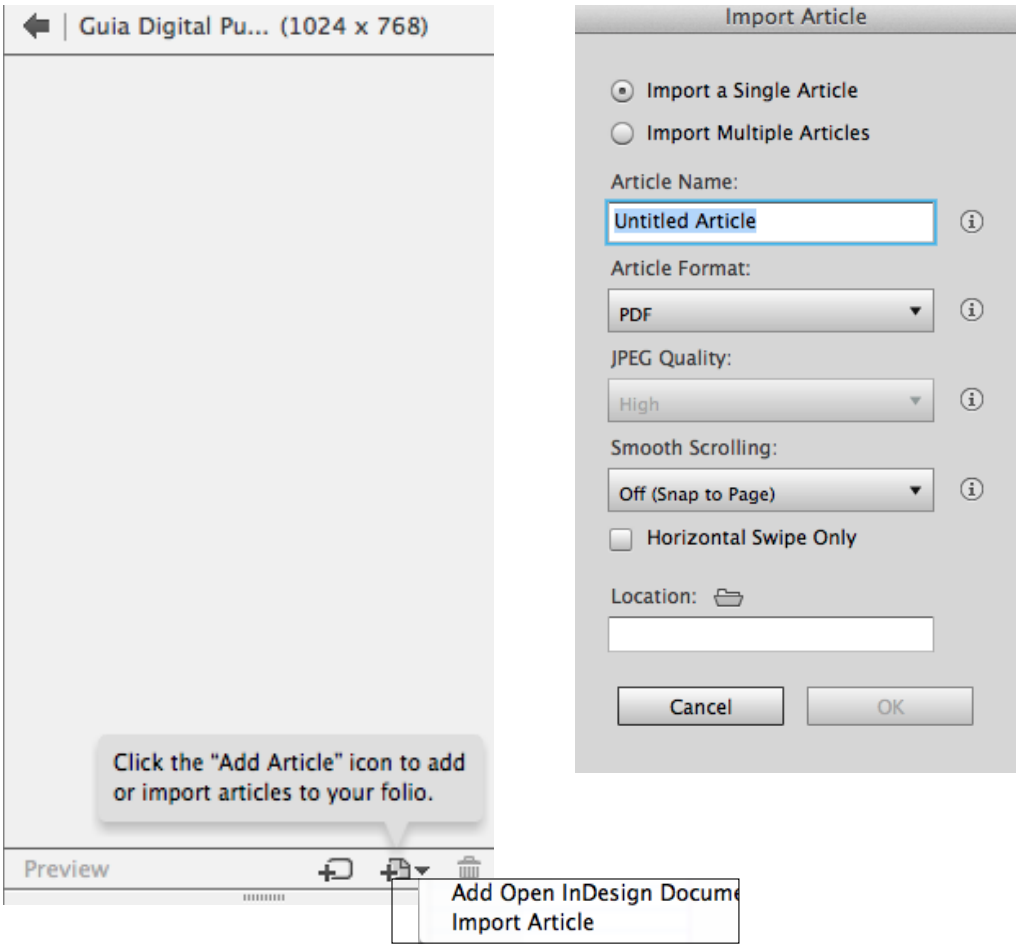
• Seleccionar la versión del visualizador

• Seleccionar el tipo de dispositivo o establecer manualmente las dimensiones.

• Establecer el formato. PDF no funciona con Android.

• El nombre del Folio (publicación) aparece en el panel Folio Buider.

• Una vez especificacdos los ajustes dar click en OK. Si se tiene una subcripción al servicio DPS, el folio creado es alojado en un servidor de acrobat.com



4 Importar artículos a un Folio

Los artículos son denominados stacks y parten de un documento de InDesign.

Para importar un artículo a una publicación:

• Seleccionar en el Folio Builder el nombre de la publicación

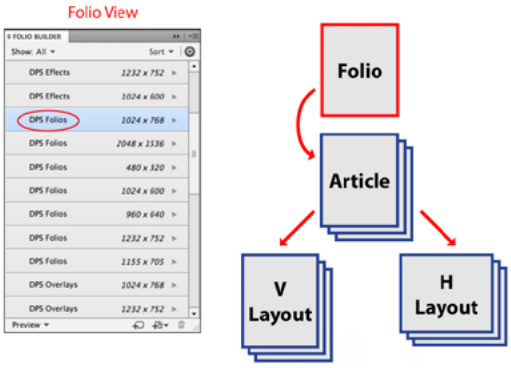
• Dar click en el botón Add Article

Hay dos formas de añadir artículos a un folio:

• Crear un nuevo artículo basado en el documento de Indesign que esté abierto.

• Importar un artículo desde una carpeta.

Para folios muy grandes ésta es la mejor opción.



Vistas Folio View, Article View y Layout View

