

**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS**
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

Elaboración de Textos

**Huellas. Poesía - estampa de la
naturaleza.**

**Gráfica transdisciplinar a Partir de
Poemas de Emily Dickinson.**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

ELVIA OLIVIA MARTÍNEZ DANTAN

ASESORA

Mtra. Sandra Beatriz Astudillo Constantino





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA GENERAL
DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR
AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
02 de septiembre de 2024

C. ELVIA OLIVIA MARTÍNEZ DANTAN

Pasante del Programa Educativo de: LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Huellas. Poesía - estampa de la naturaleza.

Gráfica transdisciplinar a Partir de Poemas de Emily Dickinson.

En la modalidad de: Elaboración de Textos

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Mtro. Ramiro de Jesús Jiménez Chacón

Mtra. María Guadalupe Cardoso Hernández

Mtra. Sandra Beatriz Astudillo Constantino

Firmas:

c. c. p. Expediente

INTRODUCCIÓN

La huella, entendida como un registro íntimo, y como punto de partida en este proyecto, representa las marcas visuales que pueden transmitir un significado profundo y personal. Para mí, los elementos de la naturaleza son la base de mi producción artística, y busco tener un momento introspectivo, conectando la obra, mi entorno y el silencio. La huella, el libro, la naturaleza y la introspección en su discurso narrativo-poético, simbólico y visual son los ejes de mi investigación. Si bien la naturaleza contiene diferentes elementos, el discurso visual desemboca en un libro de artista.

Este libro se enfoca en la gráfica transdisciplinaria basada en poemas de Emily Dickinson, una poeta cuya obra ha influido profundamente en mi perspectiva artística.

La huella de la estampa, siendo el resultado de un grabado, genera una impresión. Y en este contexto, me planteo las siguientes preguntas:

¿Qué genera una huella en el papel, en el viento, en la superficie? ¿Qué me ha dejado el recorrido de esta tarde?



Mi admiración por la obra tan prolífica de Emily Dickinson surgió al conocer su proceso de creación, silencioso y meticuloso. La introspección, resultado de una observación minuciosa, horas de silencio, momentos de registro y caminatas solitarias que caracterizaban a Dickinson fue lo que me impulsó a embarcarme en este proyecto.

La poeta hacía uso de la Naturaleza y su entorno inmediato como fuente de inspiración, transformando elementos cotidianos en profundos símbolos poéticos. De manera similar, mi proyecto explora la huella de la naturaleza a través del grabado, capturando texturas y formas naturales para crear una obra visual que dialogue con los temas de Dickinson.

La relevancia de Emily Dickinson para mi estudio radica en varios aspectos clave: uno de ellos el proceso creativo y vida personal. La introspección y el aislamiento de Dickinson reflejan un estilo de vida en el que la creación artística está indisolublemente ligada a la experiencia cotidiana. Esta intersección entre la vida y el arte es central para mi práctica artística y la creación de mi libro de artista. De igual manera la Innovación en el lenguaje y la Estructura de su obra, ya que la poesía de Dickinson es conocida por su ruptura con las normas tradicionales, lo que ofrece una valiosa lección sobre la importancia de la experimentación y la innovación en el arte. La inspiración de mi investigación es este enfoque innovador para explorar nuevas formas de expresión visual y poética.

Este libro tiene como objetivo aportar una nueva comprensión de cómo los elementos poéticos y visuales se entrelazan para crear un discurso artístico significativo. Walter Benjamin señaló que “creamos cosas a partir de huellas”, una reflexión que guía la exploración de este estudio sobre la conexión entre las huellas y la experiencia artística. El proyecto pretende no sólo rendir homenaje a la poeta, sino también explorar cómo sus métodos creativos y reflexiones poéticas pueden traducirse al lenguaje visual del grabado. El concepto de huella, tanto literal como metafóricamente, se utiliza como un eje central para examinar las conexiones entre la poesía de Dickinson y la disciplina del grabado.

Para llevar a cabo este proyecto, emplearé una investigación documental en la que revisaré la obra de Emily Dickinson y su proceso creativo, estudiaré fuentes visuales, y documentaré mi proceso creativo integrando el Frottage, y el grabado, complementándolo con dibujos y fotografías del proceso de creación. Esto permitirá una comprensión visual del desarrollo del trabajo, para crear

las imágenes que compondrán el libro de artista. Finalmente me enfocaré en el diseño y encuadernación del libro utilizando técnicas artesanales. Estas metodologías permitirán una exploración multifacética del tema, combinando investigación teórica y práctica artística para crear una obra que dialogue tanto con la poesía de Emily Dickinson como con las prácticas contemporáneas del grabado.

Se espera que esta investigación aporte una reflexión profunda sobre la relación entre el texto poético y la imagen gráfica, demostrando cómo el grabado puede servir como un medio para capturar y comunicar la esencia de la poesía. La relevancia de este tema radica en su capacidad para contribuir a la comprensión y apreciación de las prácticas artísticas transdisciplinarias en el siglo XXI. Al fusionar poesía y arte visual, esta investigación pretende ofrecer nuevas perspectivas sobre la interacción entre diferentes expresiones artísticas y cómo influyen y enriquecen el proceso creativo.

ÍNDICE

Introducción	1
CAPÍTULO I. Emily Dickinson	
1.1 Biografía	5
1.2 Obra	8
1.3 Consideraciones en relación con la obra	11
1.4 Poemas y comentarios.....	15
CAPÍTULO II. Los otros libros	
2.1 El libro tradicional. Visión histórica	36
2.2 Libro de artista.....	43
2.3 Libro de artista en México	51
CAPÍTULO III. Huellas; libro de artista	
3.1 La poética incita la imaginación.....	53
3.2 El fundamento es la naturaleza.....	57
3.3 Huellas, poesía-estampa de la Naturaleza. Gráfica transdisciplinar a partir de poemas de Emily Dickinson.	67

CAPÍTULO I.

EMILY DICKINSON

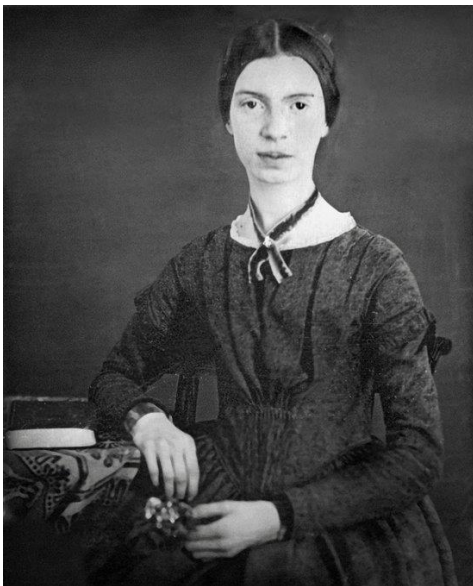
Parting is all we know of Heaven

and all we need of Hell

E.D.

1.1. BIOGRAFÍA

Emily Elizabeth Dickinson fue una poeta nacida en 1830 en Amherst, Massachusetts, quien pasó parte de su vida tras la puerta cerrada de su habitación en reclusión voluntaria. En la actualidad es considerada una de las mejores poetas americanas, pese a que en vida sólo vio cuatro de sus poemas publicados en *The Springfield Republican*, un diario local dirigido por Samuel Bowles. Aunque pasó desapercibida en su momento, cuenta con una obra ejemplar integrada por casi 1800 poemas, los cuales son estudiados asiduamente por su impacto en la poesía norteamericana. La poesía de “El mito”, como era conocida en su natal Massachusetts, impactó al gremio literario debido a su vida en soledad y la manera particular de escribir sus poemas que parecían inspirados en estudios de su propio entorno.



La autora es considerada una anomalía dentro de su generación, desde el comportamiento excéntrico hasta las ideas que profesaba, hacen de su figura un enigma para biógrafos y críticos, ya que se conoce muy poco de su vida personal, además del secretismo que profesaba. Se sabe que era una mujer de pequeña estatura y que vestía siempre de blanco, además de que evitaba a quienes le visitaban y generalmente les atendía a distancia. De acuerdo a testimonios de quienes la conocieron se sabe que la conversación con ella era agradable e informativa. No frecuentó las grandes ciudades de la época, ni le interesó viajar extensamente, se registran dos viajes: el

primero a Boston para tratar una enfermedad que tenía en los ojos y el segundo a Washington. Vivió confinada en el pueblo que la vio nacer y morir.

De tal manera que, mientras para unos la reclusión y soledad en la que vivió Dickinson durante toda su vida se debió a sus frustraciones e insatisfacciones personales, según los partidarios de los planteamientos de raíz freudiana; para los otros esta reclusión fue voluntaria pues ese es el ámbito ideal para la reflexión y la escritura (Castaño, 2009, p. 2).

Proveniente de una familia que ostentaba cierto respeto y prestigio en Nueva Inglaterra, se dice que sus antepasados habían llegado a Massachusetts en 1630, durante la primera oleada migratoria puritana. La estricta religión protestante que profesaba la familia influyó en su obra poética. Su familia estuvo íntimamente involucrada en la vida intelectual y política de la ciudad, ya que su abuelo Samuel Fowler, fue uno de los fundadores del Amherst College; su padre Edward Dickinson, abogado de renombre y reputación, fue tesorero universitario de 1835 hasta 1873, igual que senador; su hermano William Austin Dickinson asumió el cargo desde 1873 hasta su muerte acaecida en 1895 y su sobrino Edward Dickinson tomó cursos en la universidad y posteriormente fungió como asistente de bibliotecario. Dicha institución disponía de reconocidos científicos de la época: biólogos, astrónomos, físicos, geólogos y médicos de renombre se encontraban en sus filas. Por su parte, la joven Emily gozó de una educación esmerada y sólida en las ciencias, lo cual la separa de la mayoría de las mujeres de su época, quienes no podían disponer de los medios necesarios para su formación. Estudió asiduamente literatura clásica, matemáticas, geología, historia, griego, latín, biología y botánica. Su espíritu especulativo y curioso la llevó a elaborar un herbario con especímenes de flores silvestres de la zona rural de Massachusetts, en el cual empieza a manifestarse su capacidad de creación poética a partir de su conexión con la naturaleza.

En 1886, Emily Dickinson muere a la edad de 33 años, debido a complicaciones derivadas de la nefritis que le aquejaba. En su tumba se pueden leer de Emily Brönte: *No toward Soul is mine*.

Este retiro de la vida moderna y las relaciones parece dividir a Emily en nuestra mirada en dos partes: hay una Emily expuesta al claro, como su obra literaria reconocida, y otra en el ocultamiento de su obra desconocida, cuyo descubrimiento realizaría su hermana Lavinia. Es interesante saber que la mayoría de su obra estaba recluida en la salvedad de su hogar.



Habitación de Emily Dickinson.

Fundación Juan March (2015).

1.2. OBRA

La primera colección de poesía de Dickinson fue publicada en 1890 por Thomas Wentworth Higginson y Mabel Loomis Todd, aunque ambos editaron mucho el contenido. Un artículo del New York Times de 1998 reveló que, de las muchas ediciones hechas a la obra de Dickinson, el nombre "Susan" a menudo fue eliminado deliberadamente. Al menos once de los poemas de Dickinson fueron dedicados a la cuñada Susan Huntington Gilbert Dickinson, aunque todas las dedicatorias fueron eliminadas, presumiblemente por Loomis Todd.

La extensión de su obra se comprende por el dominio de la poesía, presente incluso, en su correspondencia. Parece que ambas cosas están enlazadas, se sabe que muchos de los poemas son anexos de las cartas que enviaba a sus amigos y familia, ya sea a manera de pequeños regalos o para compartir experiencias, usando como soporte envolturas de chocolate. Cabe señalar que no estuvo en mente de la poeta el dar a conocer al público su ingenio, ni siquiera con sus amigos más cercanos. Por lo que cada pieza puede considerarse inédita.

El agua, se enseña a través de la sed.

La tierra - a través de Océanos recorridos.

El éxtasis - a través del espasmo –

La paz, a través del relato de sus batallas –

El amor, a través del Daguerrotipo –

Los pájaros, a través de la Nieve

Derrick, P. S., Fuertes, N. E., & Chalk, G. T. (Eds.), 2014.

El nivel de su producción literaria fue prolífica, pues logró escribir hasta 300 poemas al año, lo cuales convirtió en más de 40 fascículos creados hasta la costura por sí misma y dejó al azar en su baúl, apostando por el olvido (Poetry Foundation, 2021).

Aljure (1982), rescata algunas consideraciones respecto al espíritu de su obra:

El solitario y ensimismado apartamiento de la vida de Emily Dickinson, contribuye a hacer de su poesía –tan misteriosa y alucinante, a veces tan seductora y encantadora casi siempre, algo totalmente ajeno a las corrientes literarias de su tiempo. Emily se sintió especialmente preocupada por el yo que crece aislado, por el yo vadeando corrientes de soledad, confuso y aguijoneado por el dolor, altanero y expectante en la cima exaltada de su personal colina¹ (Chalela, 1982, pág. 208).

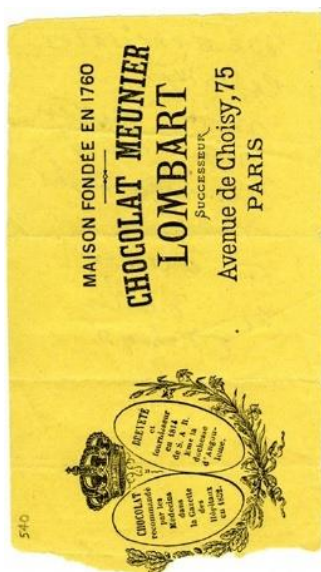
Herbario de Emily Dickinson



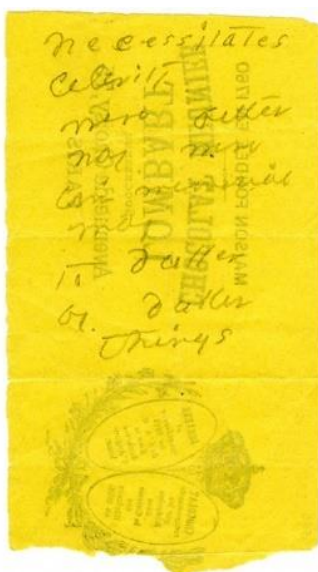
Dickinson, Emily, 1830-1886. Herbarium, circa 1839-1846. 1 volume (66 pages) in green cloth case; 37 cm. MS Am 1118.11, Houghton Library © President and Fellows of Harvard College.

¹ Aljure Chalela, S. (1982). Memoria de Emily Dickinson en el sesquicentenario de su natalicio. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 19(01), 206–222. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3511

Es interesante señalar que el tiempo en el que Dickinson produjo, también florecía el “Renacimiento americano”, movimiento literario que abarca los años 1850 a 1855 y está representado por: Emerson, Hawthorne, Melville, Stowe, Thoreau y Whitman, entre los que ahora se le considera como pieza medular en la tradición norteamericana, donde figuraban poéticas sobre el nacimiento de la nación democrática y libre que era Estados Unidos, a través de cantos que reflejaban “el espíritu de la época”, siendo el suyo original e íntimo.



“Necessitates celerity”, Amherst
 Manuscript # 540 Dickinson, Emily,
 1830-1886



Los diversos estadios del proceso de la escritura y experimentación con palabras eran parte sustancial de su vida cotidiana. Es posible inferir que no hay línea que divida la vida cotidiana del proceso creador.

Le daba forma a golosinas para los sobrinos de igual manera que admiraba la vida, a través de su ventana interior. La génesis de su temprana sensibilidad puede encontrarse incluso en su

correspondencia, donde da muestra del dominio sobre el discurso religioso de aquellos tiempos que, además

del ingenio popular en los periódicos y la influencia de Emerson, forman parte de su estilo.

1.3. CONSIDERACIONES EN RELACIÓN A LA OBRA.

De acuerdo a Pound (1978), la poesía se compone, principalmente, de tres elementos, a saber: Logopeia, Fanopeia y Melopeia. Elementos que coexisten armónicamente hasta lograr el milagro de la *Poiesis*, del griego «creación» o «producción». A continuación, se propone el análisis de la poética *dickinsoniana* con base en estos principios, considerando también los aportes de Bachelard (2005).

La poética de Emily Dickinson se vuelca en distintas temáticas, entre las que figuran: la naturaleza, la vida, la muerte, la poesía y el erotismo, entre otros, representados a través del uso de símbolos tomados de escenarios de su contexto más cercano, así como de referencias bíblicas y literarias. En la época de Dickinson proliferaron autores cuyo proceso creativo estaba ligado a la formación de una voz poética propia. En la estructura de su versificación asoma el verso de la tradición inglesa, además de la influencia de la tradición norteamericana.

Por su parte, Bachelard (2005) propone respecto a la *fanopeia*: Expresándose en términos filosóficos, podríamos distinguir dos imaginaciones: una imaginación que alimenta la causa formal y una imaginación que alimenta la causa material o, más brevemente, la *imaginación formal* y la *imaginación material*. En efecto, para un estudio filosófico completo de la creación poética nos parecen indispensables estos expresados de un modo abreviado. 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. Pero además de las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen [...] imágenes *directas* de la *materia*. La vista las nombra, pero la mano las conoce. Una alegría dinámica las maneja, las amasa, las aligera. Soñamos esas imágenes de la materia, sustancialmente, íntimamente, apartando las formas, las formas perecederas, las vanas imágenes, el devenir de las superficies. Tienen un peso y tienen un corazón (Bachelard, 2005, págs. 7,8).²

² Bachelard, G. (2005). El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia (Vol. 18). Fondo de Cultura Económica.

A Bird, came down the Walk - (359)

By Emily Dickinson

A Bird, came down the Walk -

He did not know I saw -

He bit an Angle Worm in halves

And ate the fellow, raw,

And then, he drank a Dew

From a convenient Grass -

And then hopped sidewise to the Wall

To let a Beetle pass –

He glanced with rapid eyes,

That hurried all abroad -

They looked like frightened Beads, I thought,

He stirred his Velvet Head. -

Like one in danger, Cautious,

I offered him a Crumb,

And he unrolled his feathers,

And rowed him softer Home -

Than Oars divide the Ocean,

Too silver for a seam,

Or Butterflies, off Banks of Noon,

Leap, plashless as they swim.

Así, las imágenes en la obra de Dickinson resultan intensas y muy cultas. En conjunto con el ritmo heredado de las tradiciones lírica y popular de su época, la poeta logró un estilo único caracterizado por la presencia de silencios percibibles, mismos en los que el libre uso de signos y altas, ofrecen pautas métricas particulares. Además, al no titular sus composiciones, echó mano del recurso de *desfamiliarización*, utilizado con la finalidad de ofrecer mayor profundidad y hermetismo a su obra. Prolifera el uso de aliteraciones y onomatopeyas, así como de la ruptura en estructuras sintácticas. La obra de la poeta se opone a las tradiciones métricas y prosódicas establecidas, conservando la herencia del *american way of sing* en búsqueda de una mayor concreción de la imagen, de tal manera que su poesía gira hacia una estética intimista.

“Yo solo dije la sintaxis / y dejé el verbo y el pronombre fuera”.

Adopta un carácter libre en la sintaxis en función de emplear otro tipo de expresión más poética. A razón de las particularidades en su escritura, como lo es el uso de guiones, mayúsculas y alteraciones en la sintaxis, se han cometido incontables errores en la traducción de su obra al español (aún en el inglés se ha pecado de esta manera), debido a que en una parte de estos intentos por traducirla se erró al introducir arreglos métricos, rítmicos y sintácticos.

Son diversas las razones por las que la correcta recopilación de su obra resulta compleja, partiendo de: a) La poeta se negó a publicar libro alguno (salvo algunos poemas) mientras vivía, así que los textos no fueron sometidos a edición por parte de otra persona, b) Se carece de datos concretos que ayuden a clarificar, es decir, no se cuenta con elementos suficientes para poder determinar cuándo fue escrito cada poema, ya que la autora jamás llevó una bitácora de su escritura. Hay que recordar que gran parte de su trabajo lo anexó a las cartas que enviaba a conocidos y amigos y c) Jamás nombró alguno de sus poemas.

Desde la primera edición de “The complete poems of Emily Dickinson”, elaborada por Thomas H. Johnson en 1951 hasta la fecha, aún hay discusiones en torno al orden correcto de su obra. Gran parte de la crítica ha acordado utilizar la cuestión temática como punto de partida para sus ediciones en tanto que temas como Dios, la muerte, la inmortalidad del alma o la naturaleza, aparecen constantemente en los mismos. En los manuscritos que se poseen en la actualidad hay un

gran trabajo hermenéutico al momento de trasladar la obra, esto es debido a que sus poemas están determinados por tres criterios: a) Manuscritos en limpio, b) Manuscritos tachados o con enmiendas y c) Textos en publicaciones periódicas. Es de admirar la labor de los investigadores al momento de elaborar versiones sobre estos poemas, un mínimo error en una palabra o frase puede cambiar radicalmente el significado de un poema. Esta imperfección indefinida ha ocasionado que el estudio sea más detenido al momento de transcribir su poesía.

1.4 POEMAS Y COMENTARIOS.

333

The Grass so little has to do –

A Sphere of simple Green –

With only Butterflies to brood

And Bees to entertain –

And stir all day to pretty Tunes

The Breezes fetch along –

And hold the Sunshine in its lap

And bow to everything –

And thread the Dews, all night, like Pearls –

And make itself so fine

A Duchess were too common

For such a noticing –

And even when it dies – to pass

In Odors so divine –

Like Lowly spices, lain to sleep –

Or Spikenards, perishing –

And then, in Sovereign Barns to dwell –

*

Tiene la Hierba tan poco que hacer —
Una Esfera de sencillo Verde —
Con sólo Mariposas que criar Y Abejas que atender —
Y balancearse todo el día con hermosas Canciones Que las Brisas acercan —
Y sostener la Luz del Sol en su regazo Y ante todas las cosas inclinarse —
Y pasarse la noche enhebrando Rocíos, como Perlas —
Y ponerse tan guapa Que una Duquesa
Fuera demasiado corriente Para una tal notoriedad —
E incluso cuando muere —
Irse En Olores divinos —
Como Humildes especias, que se tienden —
O Nardos, marchitándose —
Y después, en Soberanos Silos habitar —
Y soñar con los Días ya lejanos. Tiene la Hierba tan poco que hacer
Me encantaría ser una brizna de Heno —

Basta una imagen bastante sencilla como es la brizna de la hierba para englobar varias nociones sobre la vida y el destino, desde la aparente nimiedad que es ver una hierba crecer, hasta esta construcción de la vida como un frenesí. La naturaleza permea en este poema, ofrece elementos suficientes para entender más a fondo cómo funciona la poesía para Dickinson, la cual irrumpe en la vida. Todo la hace brotar, todo puede detonarla, este proceso es un constante redescubrir el mundo. El poema es comprensible y al mismo tiempo misterioso.

128

Bring me the sunset in a cup,

Reckon the morning's flagons up

And say how many Dew, Tell me how far the morning leaps —

Tell me what time the weaver sleeps

Who spun the breadths of blue!

Write me how many notes there be

In the new Robin's ecstasy

Among astonished boughs —

How many trips the Tortoise makes —

How many cups the Bee partakes,

The Debauchee of Dewes!

Also, who laid the Rainbow's piers,

Also, who leads the docile spheres

By withes of supple blue?

Whose fingers string the stalactite —

Who counts the wampum of the night

To see that none is due?

Who built this little Alban House

And shut the windows down so close

My spirit cannot see?

Who'll let me out some gala day

128

Tráeme el ocaso en una copa.

Cuenta las jarras de mañana

Y di cuántos Rocíos,

Dime qué lejos salta la mañana —

A qué hora duerme el tejedor

¡Y quién hila la anchura del azul!

Escríbeme cuántas notas habrá

En el nuevo éxtasis del Petirrojo

En las ramas asombradas —

¡Cuántos viajes hace la Tortuga —

Cuántas copas comparte la Abeja,

Crápula de Rocíos!

También, ¿quién trazó los pilares del Arco Iris,

Quién dirige las dóciles esferas.

Con mimbres de azul flexible? ¿Qué dedos ensartan las estalactitas —

Quién cuenta los abalorios de la noche

Para ver que no falta ninguno?

¿Quién construyó esta Casa Transparente?

¿Y dejó las ventanas, tan cerradas que mi espíritu no pudiera ver?

¿Quién me dejará salir un día de gala?

De nueva cuenta asoma la profusión y riqueza de los elementos naturales, es notorio que conocía bien la flora y fauna local. Utiliza el léxico propio de quien conoce a fondo la naturaleza de igual manera que domina un impresionante catálogo de nombres y especies, esto da la sensación de encontrarse inmerso dentro del poema con tantas imágenes bien logradas. En los últimos versos se puede leer el sentimiento de la poeta, donde expresa un poco sobre el encierro y quizá juega un poco con la idea de ser un pájaro en una jaula, que genera ese oxímoron al decir que vive su libertad en el encierro.

1099

My Cocoon tightens — Colors tease —

Fm feeling for the Air —

A dim capacity for Wings

Demeans the Dress I wear —

A power of Butterfly must be -

The Aptitude to fly

Meadows of Majesty implies

And easy Sweeps of Sky —

So I must baffle at the Hint

And cipher at the Sign

And make much blunder, if at last

I take the clue divine —

1099

Mi Capullo se estrecha — los Colores molestan —

Busco a tientas el Aire —

Una tenue capacidad de Alas

Degrada mi Vestido —

Un poder debe ser de Mariposa —

La Aptitud de volar

Prados de Majestad implica

y fáciles Trechos de Cielo —

Así que debo desconcertarme ante el Indicio

Y calcular la Señal Y cometer errores, si al final

Alcanzo la clave divina —

Una de las características de los poemas de Dickinson es que “está en lo que no se dice”, existen espacios en blanco que parecen oscurecer la comprensión exacta del poema, se insinúan cosas y otras muchas son ambiguas, precisamente es parte del encanto de su poesía. Tiene algo de irónico y de cínico, pero nunca deja de ser un juego en donde la poeta crea y destruye todo significado evidente, común.



Obra de siluetas sobre papel a partir de esta pequeña reflexión

668

«Nature» is what we see —

The Hill — the Afternoon —

Squirrel - Eclipse - the Bumble bee -

Nay — Nature is Heaven —

Nature is what we hear —

The Bobolink — the Sea —

Thunder — the Cricket —

Nay — Nature is Harmony —

Nature is what we know —

Yet have no art to say —

So impotent Our Wisdom is

To her Simplicity.

668

«Naturaleza» es lo que vemos —

La Colina — la Tarde -

Ardilla - Eclipse — el Abejorro —

No — Naturaleza es Cielo -

Naturaleza es lo que oímos —

El Chambergo* — la Mar -

El Grillo - el Trueno —

No — Naturaleza es Armonía —

Naturaleza es lo que conocemos —

Aunque nos falta el arte de decirlo —

Pues es nuestro saber tan impotente ante su sencillez.

Es indudable que para Dickinson el poema y la palabra deben de estar vivos, más que tener significado. La manipulación constante con las palabras y sus límites de significación es el centro de su poesía que hace del lector un cómplice.

- Influencia en la poesía contemporánea.

“En el ámbito actual, con miles de poetas empujándose por un lugar en el sol, reina una tibia tolerancia” (calderón)³ Acercarse a la influencia de Dickinson en la poesía contemporánea es también visitar la actualidad de la lírica, vasta en temáticas y procedimientos. Se asoman *poéticas de la identidad*, de tal forma que tenemos poesía Latina, asiático-americana, poesía queer, de los discapacitados, entre otras. Sin embargo, la impronta *dickinsoniana* se hace presente, incluso a través de correspondencias o dedicatorias directas, como en el caso de Alejandra Pizarnik. A continuación, se procura una muestra mínima seguida del análisis a manera de comentario sobre cada ejemplo.

POEMA PARA EMILY DICKINSON

Alejandra Pizarnik

Del otro lado de la noche

la espera su nombre,

su subrepticio anhelo de vivir,

¡del otro lado de la noche!

Algo llora en el aire,

los sonidos diseñan el alba.

Ella piensa en la eternidad.

³ Calderón, A. (2015). Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea. *Hallazgos*, 12(24), 109-123.

Pizarnik muestra notorio conocimiento de la vida y poética –íntimamente ligadas– de Dickinson al dedicarle un poema en el que, además, integra elementos propios de la obra de “El mito”, tales como la noche, el aire, la vida y la contemplación de la eternidad. Pizarnik es conocida por aportar a la poesía latinoamericana atmósferas y lenguaje profundo y nostálgico, además de llevar una vida similar a la de Dickinson.

RECALLING A POEM BY EMILY DICKINSON

(Beside the Recoleta Cemetery in Buenos Aires stands the city’s oldest planted Ombú)

Ignacio Oliden

With time a marble garden sprang

Beside this wooden pillar

(Which counts of life three centuries),

And now tells the nation’s stories:

Generals, poets, and statesmen,

Every name of every book

Lies in these sepulchral rooms

Of blind windows and silent stairs.

But resting in the shade,

And gazing at each cross,

I recall a certain poem

And a certain verse,

And I think about the days,
And the planting here of a tree,
And there, the eradication of a man.

*

Con el tiempo surgió un jardín de mármol
Al lado de este pilar de madera
(Que cuenta de la vida tres siglos),
Y ahora cuenta las historias de la nación:
Generales, poetas y estadistas,
Cada nombre de cada libro
Yace en estos aposentos sepulcrales
De ventanas ciegas y escaleras silenciosas.
Pero descansando a la sombra
Y mirando a cada cruz,
Recuerdo cierto poema
Y cierto verso
Y pienso en los días
Y la plantación aquí de un árbol,
Y ahí, la erradicación de un hombre.

Oliden “dialoga” aquí con uno de los poemas más famosos de Dickinson, compuesto alrededor de 1863, en el que narra un encuentro con la muerte.

En el poema, una oradora cuenta la historia de cómo fue visitada por la "Muerte" — personificada como un caballero "bondadoso" y llevada a dar un paseo en su carruaje. Este paseo parece llevar al hablante más allá de los símbolos de las diferentes etapas de la vida, antes de detenerse en lo que probablemente sea su propia tumba; de hecho, parece que ella misma ya está muerta. Gran parte del poder del poema proviene de su negativa a ofrecer respuestas fáciles o simplistas al mayor misterio de la vida, lo que sucede cuando la gente muere, y el poema se puede leer como la anticipación de una vida cristiana celestial y como algo más desolador y deprimente que la tierra. (S/A, párr. 1)⁴.

⁴ S/A. (2021). *Emily Dickinson*. Recuperado en <https://www.poetryfoundation.org/poets/emily-dickinson>, 2/12/2021.

Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
The Carriage held but just Ourselves –
And Immortality.
We slowly drove – He knew no haste
And I had put away
My labor and my leisure too,
For His Civility –
We passed the School, where Children strove
At Recess – in the Ring –
We passed the Fields of Gazing Grain –
We passed the Setting Sun –
Or rather – He passed Us –
The Dews drew quivering and Chill –
For only Gossamer, my Gown –
My Tippet – only Tulle –
We paused before a House that seemed
A Swelling of the Ground –
The Roof was scarcely visible –
The Cornice – in the Ground –
Since then – 'tis Centuries – and yet

Feels shorter than the Day

I first surmised the Horses' Heads

Were toward Eternity –

*

Porque no pude parar por la Muerte —

Amablemente se detuvo por mí.

El carruaje aguantó, pero solo nosotros mismos.

E inmortalidad.

Condujimos lentamente, no sabía prisa

Y yo había guardado

Mi trabajo y mi ocio también

Por su cortesía —

Pasamos la escuela, donde los niños se esforzaron

En el recreo — en el ring —

Pasamos por los Campos de Grano de Mirada -

Pasamos el sol poniente —

O más bien, pasó junto a nosotros.

Los Rocío se estremecieron y se enfriaron.

Por solo Gossamer, mi vestido -

Mi Tippet — solo Tul —

Nos detuvimos ante una casa que parecía

Una hinchazón del suelo —

El techo era apenas visible.

La Cornisa — en el suelo —

Desde entonces, son siglos, y sin embargo

Se siente más corto que el día

Primero supuse que las cabezas de los caballos

Estaban hacia la eternidad —

VIENDO EL MAR ALEJARSE

Dana Levin

Treinta segundos de Liquen amarillo.

Treinta segundos de bobina y sobrecarga,

helecho y espuma, treinta segundos

de sal, roca, niebla y rocío.

Nubes

que se mueven lentamente hacia la izquierda —

una puerta en una roca a través de la cual puede verse

—

otra roca

bañada por la ola llena de malezas.

Es como filmar la respiración —treinta segundos

de marea que arrastra, rozando con los dedos,

las piedras más pequeñas

hasta la playa negra— ¿De qué color

era aquel? ¿Aguamarina?

Las estrellas de mar extienden

las manos color salmón.

—

Me detuve y las filmé.

Me detuve y las miré

justo después de filmarlas: treinta segundos de mar destrozado

mientras el verdadero mar

azotaba y embestía

Fueron las películas más aburridas que jamás se hayan hecho

Yo quería

montar una sobre la otra y apretar el botón de grabación.

—

Treinta segundos de olas rompiendo.

Algas marinas

con su actitud abierta, focas

que cabalgaban en la crecida, curvas en fila,

apenas sumergidas —

el mar

una y otra vez.

Antes de la última vez.

*

Thirty seconds of yellow lichen.

Thirty seconds of coil and surge,
fern and froth, thirty seconds
of salt, rock, fog, spray.

Clouds

moving slowly to the left—

A door in a rock through which you could see

—

another rock,
laved by the weedy tide.

Like filming breathing—thirty seconds

of tidal drag, fingering
the smaller stones
down the black beach—what color

was that, aquamarine?

Starfish spread

their salmon-colored hands.

—

I stood and I shot them.

I stood and I watched them

right after I shot them: thirty seconds of smashed sea

while the real sea

thrashed and heaved—

They were the most boring movies ever made.

I wanted

to mount them together and press Play.

—

Thirty seconds of waves colliding.

Kelp

with its open attitudes, seals

riding the swells, curved in a row

just under the water—

the sea,

over and over.

Before it's over.

Dana Levin es una poeta norteamericana nacida en 1965. “Los poemas en verso libre y basados en imágenes de Levin lidian con los legados del confesionalismo [...] usa saltos de línea, puntuación y sintaxis como herramientas principalmente impulsadas por el sonido” (Poetry Foundation, parr. 1). La influencia *dickinsoniana* en la poesía de Levin es evidente, imágenes poéticas como *que cabalgaban en la crecida / curvas en fila/ apenas sumergidas* —, mantienen la esencia de la poeta nacida en Massachusetts en términos de potencia en la contemplación, además, el uso de guiones en combinación de contenidos y palabras actuales *justo después de filmarlas: treinta segundos de mar destrozado*, denotan la actualidad del genio de Dickinson.

CAPÍTULO II

LOS OTROS LIBROS

“El libro es un hospital abierto a todos los excesos de la mente, a todas las putrefacciones del corazón.”

Baudelaire

2.1 EL LIBRO TRADICIONAL. VISIÓN HISTÓRICA.

El libro del artista en la actualidad es el resultado de sus antecedentes históricos. Como todo objeto que evoluciona según sus necesidades, también surge como un cuestionamiento al objeto artístico, por lo que a menudo funcionó con un objetivo subversivo. Sin embargo, para hablar del libro de artista, es ineludible tomar en cuenta la definición del libro tradicional, y la historia de este también, el cual continúa transformándose con el tiempo.

Al ser una definición, concerniente a un momento, un contexto y un lugar, a continuación, presentaré definiciones del libro de distintos autores y su relación entre ellos o coincidencias en su teoría.

- Es un objeto escrito diferente a otros objetos escritos (un periódico una revista, una carta, tiene su especificidad que es tener hojas encuadernadas en la misma encuadernación pero es también la obra intelectual estética que está dentro que ya está presente sobre las páginas y cuando se habla del libro de un escritor se habla de la obra de este escritor y la gran diferencia con lo que no es un libro como la pantalla de un computador es que hay una

relación indisociables entre el objeto material y la obra intelectual o estética. (Chartier R., 2009. P33) ⁵

- Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras (Carrión U, 2003. p33) ⁶

El antecedente del libro es la tradición oral; hombres que aprendían detalles de un mito para ser narrado con total precisión, algo que era complicado ya que requería de lo que llamamos una “memoria excepcional” y una gran desventaja es que debido a la fragilidad de ésta en el ser humano también ha provocado tergiversaciones en la misma, corriendo el riesgo así, de ser modificada. Estas narraciones tuvieron diferentes formas de ser difundidas, como el canto, mitos y poesía.

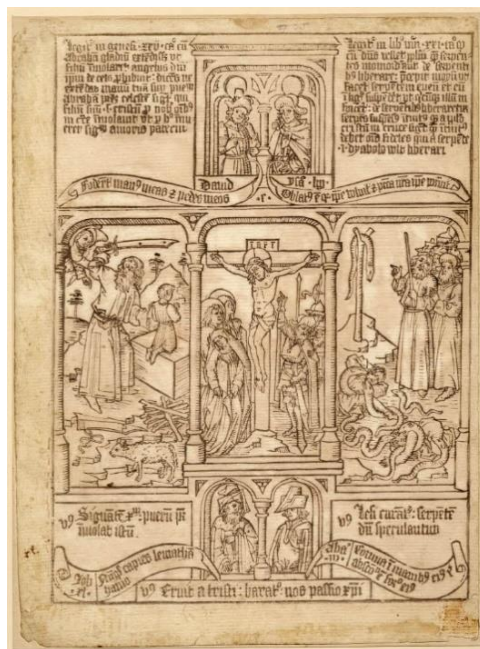
De manera ágrafa, estas sociedades crearon herramientas de apoyo para sus relatos, como esculturas, telas, pinturas o instrumentos. Era la forma habitual de comunicarse. Han sido variados los instrumentos y métodos que surgieron para conservar fuera de la memoria el conocimiento general acumulado, que posteriormente convergen en uno o distintos soportes materiales. En la antigüedad grecorromana se utilizaban las tablillas de cera, luego llega el papiro, después el pergamino, el cual era fabricado con pieles de animales y la llegada del papel a Europa, debido a los árabes (estos aprendieron de los chinos) permitió formatos más flexibles, surgiendo los primeros libros realizados con la técnica de la xilografía, siendo Alemania el primer lugar con los primeros libros impresos con esta técnica.

⁵ Chartier, R. (2009). El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII. Gedisa

⁶ Carrión, U. El arte nuevo de hacer libros. HELLION, M. (ed.). Libros de Artista. Nueva York: Turner, 2003, p. 310-323.

En los libros ilustrados de la edad media representaban diversos temas de su etapa histórica correspondiente. Aquí tenemos a las miniaturas, derivada de la palabra ‘minium’, la cual designaba al óxido de plomo, un mineral del que se elaboraba un polvo muy fino de color rojizo que se utilizó desde la antigüedad como pigmento. Los romanos llamaron así a la mezcla de cinabrio con el óxido de plomo que extraían de las minas a las orillas del río Minium, hoy Miño en España. En la Edad Media, tanto el cinabrio como el óxido de plomo se utilizaron profusamente para iluminar manuscritos. *Biblioteca Universitaria*, 19(1),73-89. (21 de Abril de 2020). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285/28547732007>

Al final del periodo gótico estos manuscritos dejaron de enfocarse solo en los temas sacros para comenzar a usar temas paganos y la actividad en sí misma de la escritura dejó de ser una actividad exclusiva de los monjes (siglo XIII)

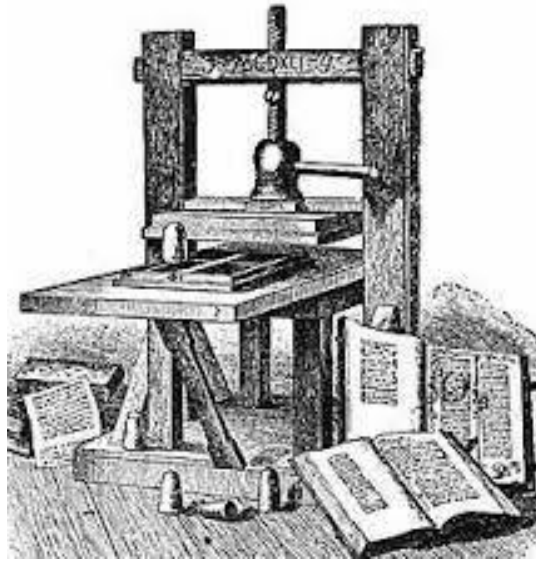


La crucifixión, flanqueada por el sacrificio de Abraham de Isaac I, y Oses levanta la serpiente de bronce r. c.1465
 Página de grabar en madera de un bloc de notas. Recuperado de https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=44630001&objectId=1354508&partId=1 (considerada como el primer libro xilográfico europeo)

Los libros eran duplicados por escribas, pero con la llegada de la estampa primeramente en oriente y posteriormente en Europa, este trabajo se volvió más práctico gracias a los tipos y placas para impresión.

La forma en que se producían los libros se fue transformando, y con ello los talleres de encuadernación se multiplicaron dejando a un lado los talleres ambulantes y consolidando los talleres fijos. Italia encabeza esta inclinación, pues tenía un gran avance en las bellas artes además de que su acceso al oriente favoreció el comercio del papel y su diversidad. Estos cambios también se dan en la escritura y esto tiene que ver con el soporte, ya que al ser más común el pergamino, la escritura es uncial pues el soporte rígido del papiro era más complicado y las letras se hacían angulosas, también de manera peculiar surge el interés por la decoración del libro siendo así el objetivo principal llamar al comprador a consumirlo y siendo esto un motivo para ornamentar sus portadas grabadas en los libros, utilizando a veces el retrato real del autor, también se comienzan a ilustrar, y esto fue posible por la proliferación del grabado en cobre (en este momento aún se imprimían de manera separada al texto) convirtiendo así lo funcional de la encuadernación en una búsqueda artística.

Por otro lado, encuadernación primitiva se inspira en el codex de los romanos al usar las tablillas enceradas (de hecho el libro tradicional actual es un documento en forma de códice), en este caso se usaban tablillas de cedro con unas bandas de cuero para envolverle y una correa con que todo se sujetaba siendo el interior pergamino. A mediados del siglo XV surgió la imprenta atribuida a Gutenberg, la primitiva imprenta en el año 1440 a través de los tipos móviles de plomo (aunque es sabido que en los chinos ya existía un precedente desde el siglo XI) en la que adaptó una prensa de uvas para la impresión de papel. Aunque esto no significó la desaparición del manuscrito. El florecimiento de la imprenta fue en Italia y Francia a principios del siglo XVI y la segunda mitad del mismo hacia los países bajos, donde culminó en Amberes.



Primer imprenta diseño de Gutenberg

Con los caracteres móviles surgieron los libros llamados incunables adjudicándose a todo aquel impreso hasta el siglo xv (aunque en el caso de Latinoamérica los primeros impresos realizados en el continente americano son posteriores a 1501). El término latino, aplicado a una categoría de libros, fue empleado primeramente por el librero holandés Cornelio Van Beughem en el repertorio *incunabula typographiae* (Amsterdan 1688) (Millares, A. p.113)⁷

Este término hace referencia a cuando los libros estaban en su “cuna” del proceso de hacer libros, y se les ha considerado como los objetos más preciados de las grandes bibliotecas entre sus características son la falta de título en una hoja separada, los títulos de las obras estaban donde iniciaba el texto y la ausencia de letras iniciales las cuales dejaban en blanco para que los iluminadores se encargaran de esto, los tipos de letra solo eran góticos o romano, la portada existe en muy pocas ocasiones, la falta de signos de puntuación además de que el colofón era omitido, los reclamos que eran sílabas colocadas a la derecha y al final de la página y era la misma con la que iniciaba la página siguiente y la ilustración consiste en xilografías.

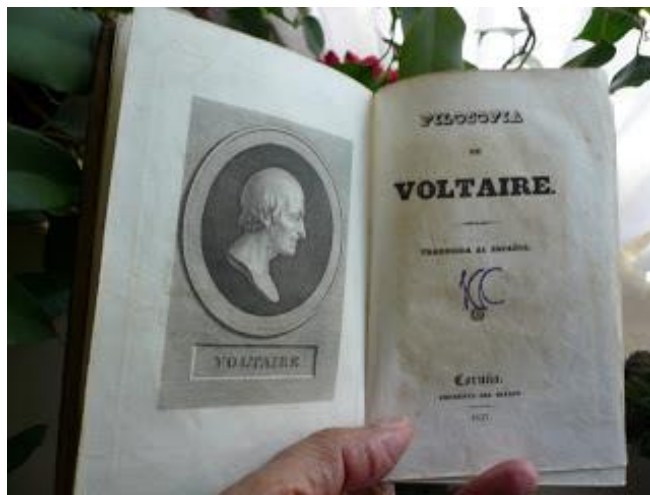
Como un instrumento de cuando esta ilustración no atiende sólo al propósito de esclarecer el contenido del libro, sino también al de embellecerlo, la ilustración cobra un significado muy

⁷ Millares, A. (1986). *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*. (Fondo de cultura económica)

distinto, puesto que deja de ser simple auxiliar o instrumental subsidiario para pasar a ser medio de expresión artística. (Ball, p.270)

Como un apoyo utilizado para facilitar la comprensión de ciertos textos, en su mayoría científicos, por ejemplo, se complementa con la ilustración, además con la xilografía en teesta empleada a partir de 1769 (en Francia) permitiendo el uso con buriles, significó una proliferación de las piezas, pues permitía un manejo más detallado de la técnica.

En los siglos XIX y XX se resalta el progreso mecánico que tuvieron los libros, y la tipografía adquirió nuevas normas estéticas.



Portada del libro “Filosofía de Voltaire”

Imprenta del Diario de La Coruña. 1837

Biblioteca Martínez Lanzas-de las Heras

En este periodo se crea un significado definido mejor en el papel del editor. Aplicado a quien ejerce la industria de la producción y divulgación de obras literarias, artísticas, científicas, musicales, etc, por medio de la imprenta. Aunque no siempre se ocupe del arte tipográfico y del comercio de libros (Millares. A p. 159)⁸ cabe señalar que el diseño de estos libros también se ha dirigido por los cánones de cada periodo.

⁸ Millares, A. (1986). *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*. (Fondo de cultura económica)

El diseño ha significado un parteaguas en el sentido que se dio a objetos y prácticas que se habían hecho desde siempre surgidos de oficios, de prácticas artesanales, podría llegar incluso a pensar que con el diseño se comenzó la transdisciplinariedad de manera consciente para un público consumista.

En palabras de Leonel Sahagón, el diseño editorial actual considera que el contenedor comunica tanto como el contenido aludiendo a que las cualidades físicas de ninguna manera son un soporte neutro.

Para mí un libro o revista bien diseñado debe reflejar su particularidad de manera eficiente, bella y original. Aclaro que por bello no me refiero a seguir cánones estéticos preestablecidos, materiales costosos y procesos elaborados sino la congruencia formal con el concepto. (Kimura, 2014) ⁹

⁹ Kimura, David (Agosto 2014) Diseño editorial: más allá de la página. *Tierra adentro*, 194, 58 - 65.

2.2 LIBRO DE ARTISTA

Un libro de artista se comunica consigo mismo

Bruno Munari, 1971

La manera de producción e impresión ha cambiado, en los siglos XIX y XX, con la industrialización se resalta el progreso mecánico que tuvieron los libros, y la tipografía adquiere nuevas normas estéticas, así, las vanguardias que revolucionaron las artes plásticas en occidente, también se vieron reflejadas en el diseño industrial. Por tanto, la pareja histórica: libros y arte, ha producido un nuevo género: el libro de artista. Diversos artistas, utilizaron a veces los libros como conceptos y, otras, como objetos formales. Con frecuencia con objetivos subversivos.

Cada caso es una idea particular que niega la forma tradicional del libro desde su creación en la imprenta de Gutenberg. Sin embargo, podríamos decir que los otros libros no son algo nuevo en realidad, el Corán por ejemplo, lo escribió Mahoma sobre omóplatos de carnero, libros hindúes sobre hojas de palmeras los que escribían los babilonios y los asirios en arcilla, los libros cintas que hacían los antiguos egipcios cortando tiras de papiro, los libros de cera que inventaron los romanos, las piedras- libros labradas que dejaron a la posteridad sus mensajes eternos en latín y griego, las pieles de los animales salvajes que grababan las tribus nómadas y los pergaminos refinados que fueron respuesta del rey de pérgamo a la prohibición de la exportación del papiro por Ptolomeo el egipcio. Pero el papel que elaboraron los chinos con fibras de bambú, hierbas y viejos trozos de tela, que ya lo usaban para escribir cuando los griegos y los romanos aún escribían sobre papiro. Más bien fueron estos, los que prepararon la aparición del libro formal, contribuyeron a la transmisión de la mitología, la sabiduría y el arte literario de nuestros pueblos primitivos, usando materiales primarios.

"La invención de la escritura en el mundo de la oralidad, la aparición del codex en el mundo de los rollos o la difusión de la imprenta en el mundo del manuscrito obligaron a comparables, si no idénticas, reorganizaciones de las prácticas de transmisión de los textos, de las formas de su

recepción y de las normas que rigen su circulación. De la misma manera, la disociación actual entre el soporte del escrito y su forma codex conduce a una reestructuración general de la cultura escrita. (Chartier, 2009, p.90)¹⁰.

De esa manera, el libro de artista va renunciando al formato perfeccionista del encuadernado, siendo este un campo de experimentación, sin embargo, el libro de artista de manera consciente tiene un antecedente en el siglo XIX, un momento en el que se caracteriza por la entrada de los artistas en el mundo editorial, principalmente a través de la creación de obras gráficas, y se puede decir que esta va más allá de la expresión figurativa del pensamiento. Las características visuales del libro de artista como el formato, el contenido, la tipografía o la ausencia de esta, el color y las formas aplicadas hacen que sean inseparables del contenido. Con el objetivo de que el libro no sea solo contener textos, es algo que ha llevado a prolongar su vida, renovación y búsqueda constante en cuanto a formatos.

Entonces, paulatinamente, desde mediados del siglo XIX aparece en Francia el concepto del libro ilustrado moderno, consecuencia de la colaboración entre un artista y un escritor, y en el que la parte gráfica adquiere gran relevancia. Estos trabajos comenzaron a ser conocidos como *livre de peintre* o *livre d'artiste*.

El libro de artista resulta de una combinación de palabras, materiales, ilustraciones, además de que las posibilidades temáticas son infinitas e ilimitadas. También contribuyen al libro de artista y su variedad las diversas técnicas gráficas que se han ido añadiendo a lo largo del tiempo para crear nuevas posibilidades visuales, desde la cultura del cartel y por supuesto, desde la poesía experimental. El libro rompe sus limitaciones funcionales como material de soporte de texto, para, ahora, competir como obra de arte.

Por lo tanto, comenzaré por aclarar el campo y examinar el contexto y las diversas circunstancias que dieron lugar a esta práctica artística. Aunque resulta diferente de un país y de un idioma a otro, abordaré distintas definiciones de autores diversos, haciendo un especial énfasis en artistas que generaron gran actividad en el país.

¹⁰ Chartier, R. (1994). El orden de los libros: Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII (p. 90). Gedisa.

El desarrollo tecnológico de la imprenta, la construcción de prensas modernas, la calidad del papel y otros datos relativos a la fabricación material de libros y periódicos habían transformado considerablemente el panorama hacia 1840.¹¹

Algunos investigadores del libro de artista:

Aunque la teorización del libro de artista ha sido menos extensa, a diferencia de otros géneros artísticos, son diversos autores los que han abordado análisis acerca del libro de artista, teorizando y escribiendo sobre sus múltiples características y razones: como Moeglin-Delcroix, Schraenen, Turlais (Francia) Guest, Phillpot, Drucker, Hubert et Hubert (Estados Unidos) ,Raúl Renán, Donna Stein, José Emilio Antón (España) por mencionar los principales.

En, las señas de un “otro libro” Raúl Renán (1999) escribió acerca de estos libros:

Un “otro libro” tiene una personalidad distinta a la de los otros miembros de la especie. Sus señas anárquicas pricipan con las fuerzas que lo generan. Es decir, sus autores. Hay mucho de perentoriedad en los autores que encuentran en el otro libro su forma de expresión en condescendencia con la vida y su ciclo temporal. La cotidianidad circunstancial escrita como nueva poesía. El pasaje vivido como nueva prosa. Los fragmentos dispersos y desarticulados de una pieza literaria sin género.” (p. 34)

¹¹ Las flores del mal

Cora Díaz (2011) define el libro de artista como un objeto de arte único, compuesto de dos elementos inseparables y complementarios:

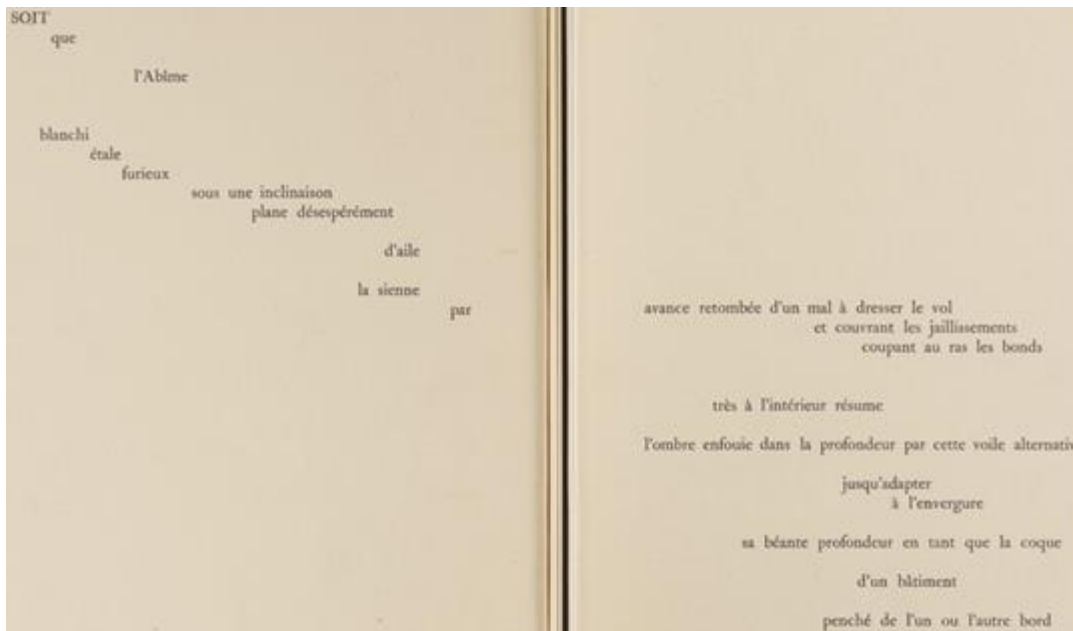
1.- El elemento formal: que corresponde, a la forma visual de la presentación del libro, que podrá ser producido, utilizando el material de soporte que el artista desee trabajar, en el formato que el decida hacer y en los colores y medio elegidos.

2._ El elemento Factual: que corresponde al hecho o razón de existir del libro de artista o libro arte en sí mismo. Esto es, cumplir la función de todo objeto de arte, que es el de transmitir a alguien, hechos objetivos, subjetivos o ideales inherentes a su existir, a su creador o al espacio en el cual se ubique o relaciones. (p. 18)¹²

Primeras aproximaciones:

Dentro de la tradición cultural occidental, se considera al poeta francés Stéphane Mallarmé (Paris, 1842 – Valvins, Frantzia, 1898) el padre de la poesía experimental. Su obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, creada en 1897, supuso una revolución en el mundo de la poesía por la disposición poco habitual de los versos del poema, así como por el uso de diferentes tipografías. Esto también surge del movimiento surrealista y dadaísta. Publicado en la revista *Cosmópolis* en 1897, teniendo su edición definitiva en 1914 (publicado tras su fallecimiento)

¹² Díaz, C. (2011). *Cora Díaz: libro de artista*. Universidad Autónoma de Nuevo León.



Stéphane Mallarmé. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1914.

Hoy día se le conoce como uno de los innovadores, junto a Manet, del libro de pintor, o libro de artista, en el que un texto original de un poeta aparecía enfrentado a una estampa, a menudo un grabado, de un pintor contemporáneo. : MOYER, Steve (2016) “Mallarmé y la organización formal del libro”. infolio n° 7. ISSN 2255-4564. [fecha de consulta: 21/09/21] <http://www.infolio.es/articulos/moyer/mallarme.pdf>.

Mallarmé anticipó transformaciones del libro para las siguientes décadas. Otro par de obras que han sido trascendentales en este género son:

Caja verde de Marcel Duchamp realizado en 1934. La cual junto al movimiento futurista se encuentran entre las referencias más recientes en el libro actual del artista. El libro objeto llegó a ser el principal medio de expresión, a inicios del siglo, de los movimientos futuristas, dadaísta y surrealista. “Los futuristas rusos comenzaron a practicar la tipografía y diseño de libros”¹³

¹³ Libros de artistas, ministerios de cultura, Madrid, 1982, p. 38

Ocurre una transformación del arte tras la Segunda Guerra Mundial, que trajo como consecuencia que a partir de los años sesenta algunos artistas trabajasen en la evolución del libro de arte hacia una forma de difusión de masas.

El movimiento futurista Ruso también desarrollo muchas posibilidades del ZAUM. Un lenguaje inventado, cuya principal característica es la sugestión y la inteligibilidad. Un lenguaje transracional —más allá de la razón— que pretendía la unión de los lenguajes convencionales con la expresión de emociones y sensaciones a través de significados poéticos. Sugerente pero incodificable.

Aunque los libros de artista se fueron clasificando ya a partir de los 80's, el libro de artista es una práctica que continúa reinventándose, por lo que resulta un poco complicado clasificar las partes de un libro—arte ya que sus formas y posibilidades son variadas, aunque podríamos asegurar que todos tienen principalmente un carácter visual y una personalidad única. Además, a pesar de que un libro de artista puede tomar formatos tradicionales para su creación también pueden partir de ser una alusión al concepto del libro, como un pretexto, es decir, un concepto inicial con el cual partir la obra.



Los libros de artista han tomado herramientas de distintas disciplinas. Nancy Spero, John Hitchcock, Roy Wainston o Isaac Tin Wei Lin son otros ejemplos muy interesantes de artistas que trabajan con la instalación y el grabado, diseñando minuciosamente.

Un libro de artista no se apega a los principios de un libro tradicional de narrativa, como por ejemplo la estructura, el orden, la secuencia, etc. las decisiones en cuanto a el aspecto del libro se toman (o no) a partir del concepto central de la obra, por ejemplo. Puede emplear todas las técnicas artísticas posibles, puede tener texto o no, y al ir adquiriendo este valor de individualidad y singularidad se convierte en una de las formas más personales de expresión creativa.

El libro de artista, resulta para mí, la mejor manera de resolver las ideas que tengo respecto a la obra de Emily.

La creación de un libro de artista me ofrece posibilidades innumerables con materiales más acordes al tema.

Partiendo de elementos orgánicos y perecederos reproduciendo estímulos visuales de objetos que encuentro en mi entorno, encuentro en la tierra un motivo creativo para generar texturas, estructuras, utilizando sus morfologías para una abstracción gráfica recreando así nuevas composiciones a partir de formas existentes.

Las artes aplicadas de Cora Díaz nos conducen hacia tres posibles categorías, hacia tres modalidades del libro de artista: el arte objeto, el arte de empleo utilitario y el arte virgen.

Y en esto, también tenemos el libro de artista de ejemplar único y el libro de artista seriado.

Se puede mencionar dos categorías de libro de artista:

“EL libro-objeto único (o de pequeñas series manualmente controladas) y la edición auto-impresa de autor-artista (aquellas que pueden reproducirse mecánicamente en ediciones de 500 o más) con un potencial ilimitado de reedición y distribución mundial.

En los trabajos únicos se podrían incluir el libro de apuntes/diario visual (registro para un público), libro autobiográfico (registro personal), incunables simulados (tabloides, ecologistas, etc.). En las ediciones auto impresas/ de autor-artista se introducen lenguajes privados (Incluyendo sistemas de

alfabetización, códigos, juegos de palabras, poesía visual y dobles lecturas); geografías personales (mapas fantásticos, inventarios con base en los aparatos de la tecnología-electrocardiogramas y de la estadística en general); narrativa de episodios, secuencias y ficciones pictóricas; traslaciones de temas y formas no-artísticas en un discurso artístico del libro de artistas (actividades como caminar o cocinar); analogías con la escritura musical o sonora, libros participatorios, de ensamble de una actividad evento o performance, documentación de orientación contestaria.¹⁴

Exhibiciones de libro de artista

En los años setenta y ochenta, con la cálida acogida que recibieron los libros de artistas de los artistas plásticos, se vuelve notable su importancia gracias a las exposiciones realizadas en museos, galerías y bibliotecas. Ferias internacionales fueron las que dieron a conocer de una manera masiva los libros de artista.

En los años 30 el MoMA había organizado la exposición *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, y había mostrado un interés creciente hacia el arte del libro en los años siguientes Bial de Venecia de 1972, y en 1977 la Documenta VI dedicó un apartado específico internacional a los libros objeto, con una gran repercusión.

Weserburg Museum de Bremen, es el primer museo que ha dedicado una sección autónoma a los libros de artista en los fondos del Archive for Small Press & Communication fundada por Guy Schraenen y Anne Marsily en 1974

¹⁴ La fotocopia como modelo de diseminación rápida y no comercial Carla Stellweg. "Impresiones/ libros de artistas", Artes visuales, Núm. 27-28, Museo de Arte Moderno, México, enero-Marzo 1981. P. 41.

2.3 LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO

Es así el libro de artista, un registro de vida.

Cora Díaz

El libro objeto también se dió gracias a que los materiales de imprenta se volvieron mucho más accesibles, así, los otros libros cobran auge en México en el periodo de 1976-1983. Entre sus autores más conocidos que iniciaron con el movimiento están: Magali Lara, Carmen Boullosa, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Gabriel Macotela y Santiago Rebolledo.

Ulises Carrión fue un escritor innovador, escritor post-mexicano con una especial actividad fructífera, en el libro entre el 1970 – 78. Se convirtió no sólo en teórico pionero del bookwork (bookwork, que se puede traducir como obra-de-libro) (con cierta resonancia de la expresión work of art) o, simplemente, obra-libro (o libro-obra, libroobra, bibliobra, biblia-arte, libroarte, entre otras posibilidades). (Heriberto Yépez, 2021, p.22)

Paulatinamente, Carrión desarrolló su concepto no sólo del bookwork para separarlo del viejo arte del libro tradicional, sino del arte blando del "libro de artista". Su separación del libro tradicional es evidente; su separación del libro-de-artista, polémica. Su noción del bookwork era desafío y ruptura múltiples. Carrión, que decidió enfocar su vida artística en Holanda, abrió en Ámsterdam: Other Books And So (OBAS) una librería/ galería dedicada exclusivamente a la presentación y distribución de libros (y otras publicaciones) de artistas para hacerlos accesibles al público. (1975) Ulises se dedicó mucho tiempo a esta librería ya que surgió principalmente por libros de artistas y el arte postal, aunque posteriormente se enfocó en el arte archivo y su discurso artístico se fue extendiendo por nuevos caminos, él fue un gran investigador e influencia que predecir algunos aspectos futuros que sufrirían los libros y que generó aperturas a escritores con su manifiesto: El arte nuevo de hacer libros de 1975.

Una editorial de gran influencia para los artistas fue La beau Geste Press (1970-1976). Felipe Ehrenberg y Martha Hellion fundaron esta editorial, editando publicaciones de poetas visuales y diversos artistas internacionales afiliados al movimiento Fluxus. La editorial fue fundada en Inglaterra, sin embargo Ehrenberg regresa a México e imparte clases de Neografía y mostraba sus

creaciones a sus alumnos. Es importante destacar también los aportes de Yani Pecanins, una artista independiente fundadora de la editorial “CONINA EDICIONES”, así como en la revista Paso de Peatones, y posteriormente, en 1985, junto a Gabriel Macotela y Armando Sáenz con la galería “El Archivero”, misma que funcionó hasta 1993 como galería, archivo y promoción de libros de artista. Siendo un espacio de artistas que lleva un seguimiento de las publicaciones alternativas al mismo tiempo.

“Máquina eléctrica”, así fue llamada la primera editorial que pone las bases de este movimiento, se debió al acuerdo de un grupo de escritores amigos que buscaban un medio de expresión libre de su obra fundamentalmente poética: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renan.

CAPÍTULO III

HUELLAS. LIBRO DE ARTISTA.

3.1 LA POÉTICA INCITA LA IMAGINACIÓN.

*«En la vida cotidiana nos conformamos con un uso precario del lenguaje,
porque sólo nos referimos a relaciones superficiales
pero en la medida en la que se trata de relaciones profundas
interviene otro tipo de lenguaje: el poético»*

Goethe

Detenernos a pensar en lo que significa ser y poetizar con ello es algo que tenemos que aprender en este momento, en estos tiempos de penuria. La era en que pertenecemos que es la época determinada en la huida de los dioses como dice Hölderlin. *El ámbito esencial del diálogo entre el poetizar y el pensar sólo puede ser descubierto, alcanzado y meditado lentamente.*

El proceso de leer la obra de Emily Dickinson ha sido una mezcla de experiencias dadas por los sentidos.

Emily me interesó en un principio por sus motivos en el lenguaje. Tomar la naturaleza como un referente para inspiración, como pretexto de situaciones divinas, caprichosas y en un principio, accidentadas, aunque la realidad es que al tomar unos minutos para sentarme a leer en silencio a Dickinson me parece una poesía sin duda muy bien pensada, muy meticulosa, madura y reflexiva.

Libre de aspiraciones de fama o reconocimiento, me parece que Emily escribía para entender el mundo para explicárselo, citando a Pessoa: “Ser poeta no es una ambición mía, es mi manera de estar solo”

Me imagino a Emily caminando por senderos de Amherst observando la tierra, la hierba “que tiene tan poco que hacer” escuchando las aves y lo que tienen que decir. Me imagino como una araña

tejiendo su firmamento para estar a salvo escribiendo un día en el que parece que la inspiración era un estado perpetuo y por las noches escribir incansablemente guardando sus escritos en un cajón cosiéndolos a mano formando fascículos que solo ella conocía. releyendo cada cierto tiempo para agregar otros significados, tachar frases y formar versos.

Su poesía tiene una intimidad que fascina, en la que parece uno estar pecando por hurgar ¿Es lo que ella quería?

Heidegger destaca la idea de arte lingüístico como instrumento filosófico. La ausencia de Dios, que se instala en la vida moderna, supone que todo esté arrojado a un abismo que se caracteriza por faltarle el suelo sobre el que sostenerse.

Y ¿Hasta dónde llega el poeta?

A juicio de Heidegger el poeta tiene la posibilidad de acercarse al abismo, El cual, para el filósofo alemán, está entendido como una falta de fundamento “como aquél que funda” (Heidegger, 2012). En su ensayo *¿Y para qué poetas?*¹⁵, Heidegger dice que “ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos” (Heidegger, 2012). Es a partir de este descubrimiento, en que su canto se utiliza para señalar la estela del peligro y la pérdida, los poetas cantan a los dioses y sienten su rastro y entonces nos muestra a los mortales el camino hacia el cambio, en esta era que está en medio del abismo, solo cambiaría si cambiase la raíz. Estos rastros no son sino huellas; las marcas que, imperceptibles, guían un rastro hacia lo que falta de fundamento para que el mundo vuelva a tener suelo sobre el que sostenerse. El poeta no sólo señala estas huellas de lo huido, sino que reivindica aquella frase «el lenguaje es la casa del ser», que Heidegger usa, cuando en su poética prepara el nicho hacia el que los dioses huidos vuelven, con el lenguaje apunta hacia donde reside lo importante. “¿Hacia dónde podría volverse el Dios a la hora de su retorno si previamente los hombres no le han preparado una morada?” (Heidegger, 2012)

Entonces el poeta, utilizando un lenguaje que da a la realidad un signo definido, se prepara para la aparición del fundamento; Define esas huellas, esos espacios ausentes, donde quedan huellas de lo perdido, para

¹⁵ Compilado en el libro Caminos De Bosque de Alianza Editorial, 2012.



encontrar su base. Una época que pierde el suelo, se precipita sobre un abismo. El Poeta es, entonces, aquél que haciendo uso del lenguaje guía hacia el fundamento.

La verdad es el fundamento de la poesía, el arte es entendido por Heidegger como el acontecimiento de la verdad. “En la obra obra el acontecimiento de la verdad” (Heidegger, 2012).

Este acontecimiento está ligado a la apreciación que Heidegger distingue de la verdad como un juego dual, así como la ambivalencia de la huella que presenta lo no presente, entre el claro y el ocultamiento. El claro es el instante del acontecimiento que trae del ocultamiento lo que

será expuesto como verdad,

mientras que lo velado en el ocultamiento permanece fuera de la luz; el (des)ocultamiento es el momento de apertura del claro donde el crear, como “dejar que algo emerja” (Heidegger, 2012), arrebatada al ocultamiento algo para traerlo de frente. Este movimiento que Heidegger entiende como *Aletheia*, que significa Des-ocultar, la esencia de la verdad, lo comprende como el trabajo que el arte realiza. El arte, cuya definición del griego se entiende como *Techné*, no refiere realmente al trabajo manual del artesano, en el caso de Emily no tiene que ver con su bella capacidad para escribir y generar versos exquisitos y de amplia fortaleza retórica, sino en un modo de saber. “Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente

como tal” (Heidegger, 2012). El arte (*Techné*), entonces, tiene que ver con un modo de poner a ver en el que obra una ambivalencia entre el claro (Des-ocultar, *Aletheia*) y el ocultamiento.



3.2 EL FUNDAMENTO ES LA NATURALEZA

En la obra poética de Emily Dickinson, la naturaleza permanece dimensionada con sutileza a partir de rasgos pequeños que la hacen grande. La frase «Bring me the sunset in a cup»¹⁶ alude a la posibilidad de encontrar, dentro del limitado, pequeño y frágil espacio de una copa, algo tan vasto y grande como el ocaso. La grandeza de la naturaleza, de ese paraje amplio y profundo, descubierta en la limitación de la apreciación humana. La relación de la frase entre el sol que se oculta y una copa, entre la naturaleza y el pequeño artículo de la vida moderna que es una copa, revelan una relación entre lo urbano o humano y lo natural.

En este mismo sentido, Heidegger entiende, retomando en su análisis de la poesía de Holderlin, cuando pregunta «¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?», la relación con lo divino perdido y lo humano escéptico, Emily logra insertarse en esta tradición al recuperar lo perdido en la relación entre lo humano urbanizado moderno y la naturaleza. Esta frase tan sencilla, pero con potencia metafórica, revelan esa ambivalencia de la huella; pues el atardecer sólo puede ser traído en una copa por medio del reflejo que produciría en la fragilidad del vidrio. Una relación trazada a partir de una huella; la copa es la huella que señala la ausencia del ocaso.

Este tipo de relación poética es la que persiste en el tratamiento de las huellas que el poeta busca para encontrar aquello que éstas relevan ausente pero que persiste en ese rastro. Una experiencia vital de la naturaleza soslayada por el fino reflejo del vidrio de la copa sobre la que reposa el vino, que descansa sobre la mesa de la sala de una casa cercada de paredes, que alejan a las personas de la naturaleza, así como Emile se aleja de las relaciones humanas.

En el poema 333 de la correspondencia de Emily Dickinson, las últimas líneas «The Grass so Little has to do, I wish I were a Hay»¹⁷ revela una relación entre lo humano y la naturaleza. La hierba que se mece ante el viento, que se curva sin resistencia a la frescura del campo, tiene poco que hacer porque no tiene la ocupación y persistencia de llenar el mundo con futilidades como el hombre moderno, la hierba tiene poco que hacer más que dejarse llevar al viento mientras que las personas tienen todo que hacer como trabajar y pagar la renta. “Ojalá fuera una brizna de heno”, nos dice Dickinson, implicando la añoranza de ser sencillo, de volver a la simpleza de ser un derivado más de la grandeza del viento que mece. De simplemente ser mecido por el viento.

¹⁶ Tráeme el ocaso en una copa. Poema 128 de Emily Dickinson

¹⁷ La hierba tiene tan poco que hacer, ojalá fuera una brizna de heno.

Heidegger entiende la dificultad del poeta en esta labor tan grande que le aguarda; buscar las huellas que descoultan la presencia que permanece oculta en su ausencia. Buscar el fundamento que funda. “Cuanto más se borran las huellas, tanto menos capaz puede ser un mortal aislado, que alcanza el abismo, de prestar atención a una señal y una indicación” (Heidegger, 2012) Cuanto más alejado está el hombre moderno de la naturaleza, más difícil le resulta apreciar esas huellas que desocultan la presencia que está ausente. Cuanto más somos parte de la civilización, de la vida moderna y sus ajetrechos rumbos determinados y monótonos, más nos resulta difícil comprender la huella que supone el reflejo del atardecer en el brillo de la copa de vidrio. O el hecho de la sencillez de mecerse al viento sin pretensión. Mucho menos comprender el anhelo de Emily por ser una brizna de heno.

Una huella es ambivalente; es una presencia que está destinada, ineludiblemente, a ser testimonio de una ausencia. En este sentido, una huella es el vestigio de una presencia; la marca, el rastro, de algo que no está inmediatamente presente, pero que parte de sí aparece sugerido en los contornos de la huella. Esta es la forma en la que la poesía hace uso del lenguaje; la poesía no dice directamente las cosas (como *Emily Dickinson* no hablaría directamente de su vida) sino que sugiere un rastro, márgenes y rasgos de lo existente para descubrir en ellos las aristas que se ocultan.

Para Emily Dickinson la poesía no trata de escribir bien (razón por la cual su forma de escribir está muy por fuera de correcciones gramaticales) sino de poder ponernos a ver las huellas de aquello que ha huido, del fundamento que funda, es decir, de la verdad.

La verdad que se esconde en una puesta de sol, en los grillos del campo, en las hierbas que el viento mece, en la brizna; en la naturaleza. Aquello que se extravía deja huellas, es el poeta el que las encuentra y las trae hacia el claro, donde acontece la verdad al des-ocultarla y nos pone a ver. Pero, el ver de la poesía no es simplemente el esclarecimiento vulgar de la mimesis o el lenguaje que se vuelve información; sino el merodeo de las palabras, sus contornos, las metáforas que lamen las imperceptibles huellas de lo huido; es la sugerencia, lo ambiguo, la metáfora que muestra y oculta, que es huella en su ausencia de presencia y verdad en su presencia de una ausencia.



Observar.....

Para transformar.....





Dibujar ausencias



En mi obra, la huella es más que una marca; es una puerta hacia la introspección, un viaje hacia lo profundo mi entorno. Los elementos de la naturaleza son cómplices y testigos silenciosos de mis procesos creativos. Las hojas, las flores, el viento y la tierra, todos se convierten en elementos narrativos dentro de mi libro de artista, simbolizando la transformación. A través de la naturaleza, busco capturar la esencia efímera pero que dejan una impronta en nuestro imaginario.





Dibujando con ayuda del viento.



Dibujo a partir de humo y trazos
hechos por movimientos de plantas
por el viento, sobre papel Caple

Dibujo esto no como quien dibuja, más
como quien salta la cuerda.

El libro de artista es, para mí, un lugar para la expresión visual y poética.

Inspirada por la obra de Emily Dickinson, encuentro en sus versos un reflejo de mi propia búsqueda. El proceso de leer la obra de Emily Dickinson ha sido una mezcla de experiencias dadas por los sentidos. El libro de artista, resulta para mí, la mejor manera de resolver las ideas que tengo respecto a la obra de Emily. La creación de un libro de artista me ofrece posibilidades innumerables con materiales más acordes al tema. Partiendo de elementos orgánicos y perecederos reproduciendo estímulos visuales de objetos que encuentro en mi entorno, encuentro en la tierra un motivo creativo para generar texturas, estructuras, utilizando sus morfologías para una abstracción gráfica recreando así nuevas composiciones a partir de formas existentes. La imagen transdisciplinar en la gráfica experimental nos evoca a reflexionar sobre la imagen estética como una generadora de conocimientos a partir de las relaciones intrínsecas de la gráfica. Así, entre los pensamientos intrínsecos de la gráfica: tenemos conceptos como Reproducción- múltiple - edición...Matríz- soporte- Huella – registro – impronta.

La gráfica se encuentra en un proceso de simbiosis con la cultura visual en el que la tecnología de la imagen, la descentralización de la matriz y la adaptación del formato expositivo se funden con el resto de las actividades artísticas. El análisis de las comunidades formadas alrededor de esta práctica configura un puzzle, aparentemente bien encajado, que se divide entre el formalismo y el conceptualismo y entre la idea y el proceso. Libre de aspiraciones de fama o reconocimiento, me parece que Emily escribía para entender el mundo para explicárselo, citando a Pessoa: “Ser poeta no es una ambición mía, es mi manera de estar solo”

Su poesía tiene una intimidad que fascina, en la que parece uno estar pecando por hurgar ¿Es lo que ella quería?..como el proceso creativo que es una transgresión en sí mismo.

En el poema 333 de la correspondencia de Emily Dickinson, las últimas líneas «The Grass so Little has to do, I wish I were a Hay»¹⁸ revela una relación entre lo humano y la naturaleza. La hierba que se mece ante el viento, que se curva sin resistencia a la frescura del campo, tiene poco que hacer porque no tiene la ocupación y persistencia de llenar el mundo con futilidades como el hombre moderno, la hierba tiene poco que hacer más que dejarse llevar al viento mientras que las personas tienen todo que hacer como trabajar y pagar la renta. “Ojalá fuera una brizna de heno”, nos dice Dickinson, implicando la añoranza de ser sencillo, de volver a la simpleza de ser un derivado más de la grandeza del viento que mece. De simplemente ser mecido por el viento.

¹⁸ La hierba tiene tan poco que hacer, ojalá fuera una brizna de heno.

Lo profundo es el tiempo, la muerte, la distancia entre lo que está y ya no está, entre lo que pudo estar y lo que no estará jamás. Sólo en las huellas y rastros, como en el grabado, en la estampa que deja la memoria, el tiempo y la muerte se hacen palpables. En el rastro del viento dejando su huella sobre un lienzo se esconde la experiencia vital del fundamento del tiempo. En las hojas que se imprimen sobre una hoja habita la muerte como memoria y vestigio de lo que fue y no volverá a ser jamás. Lo profundo, el fundamento, es el tiempo y la muerte que son núcleo de la naturaleza.



Frottage de hojas y flores recolectadas de
caminatas diarias.

Frottage con carboncillo sobre papel

3.3 OBRA. HUELLAS, POESÍA ESTAMPA DE LA NATURALEZA. GRÁFICA.

En un inicio quería hacer un libro de artista que tuviese muchas impresiones, paginas, y de un tamaño enorme, que diera una sensación prolífica como su obra. Sin embargo, el proceso me llevó a otros lados mientras Emily seguía estas huellas, siendo su vida un misterio, la única manera de intimar con ella era seguir las huellas mismas que ella había dejado. La huella, ambivalente, presenta y oculta al mismo tiempo; presenta lo que no está por asociación en sus contornos. La forma de seguir su experiencia fue vivirla yo misma, por el mismo motivo de entender que el proceso creativo de Emily es la experiencia de su vida; su arte es vivido, es vivir, diluido en su diario vivir.

Quise sentirme en los pies de Emily y caminé por senderos recolectando flores silvestres, reconociéndolas, y clasificándolas en un herbario que me llevaran a este camino del conocimiento empezando por orígenes de exploración y conocimiento, a la par hice dibujos de estas flores y me di cuenta que ahí estaba el conocimiento, las estaba tocando de verdad.

Utilizando la tecnica del frottage, recojo textura de objetos, permitiendo que cada impresión se vuelva un testimonio del recorrido.

La naturaleza se convierte en el escenario de mi exploración artistica, a través del grabado capto esencia de diversos elementos.

El lenguaje, tanto verbal como visual, es el hilo conductor que una todas estas exploraciones. Cada página es una invitación a la contemplación.

Como si Emily se resistiera a des ocultar su propia obra, la mayor parte de su proceso creativo ocurre en silencio; en la intimidad y secretismo de sus paseos por la naturaleza, en la recolección de esas huellas que traen a la presencia la ausencia de aquello que con tanta insistencia buscaba y que yo misma buscaba al seguir sus pasos. Este proceso creativo tiene una carga importante pues se transforma no en la poesía formal de presentar una obra literaria sino en los rescoldos de su vida cotidiana desde los que su poesía germinaba en todo instante.

La caja tiene dos apartados que refieren a esta idea; en una están las obras de poesía visual y en la otra la poética del proceso de exploración; la búsqueda del rastro de lo huido a partir de las huellas. La distinción entre la poesía y la poética parte de esta división de la obra de Emilie Dickinson; los siete poemas que se le conocían pertenecen al mundo de la poesía como obra de la artista (misma que, en la caja, en el cajón de abajo, recupero en mi propio proceso de rescatar las huellas de la

naturaleza). Y el registro de la experiencia, el cual llamo *proceso metafórico*, resguarda lo que correspondería a la poética; es decir, encontrar las huellas que la realidad esconde y que muestran el fundamento. La poética pertenece a la experiencia de búsqueda el poeta hace al relacionarse con la vida. Justo como Emily hizo durante toda su vida en su vasta y amplia obra que sólo llegamos a conocer por su hermana.



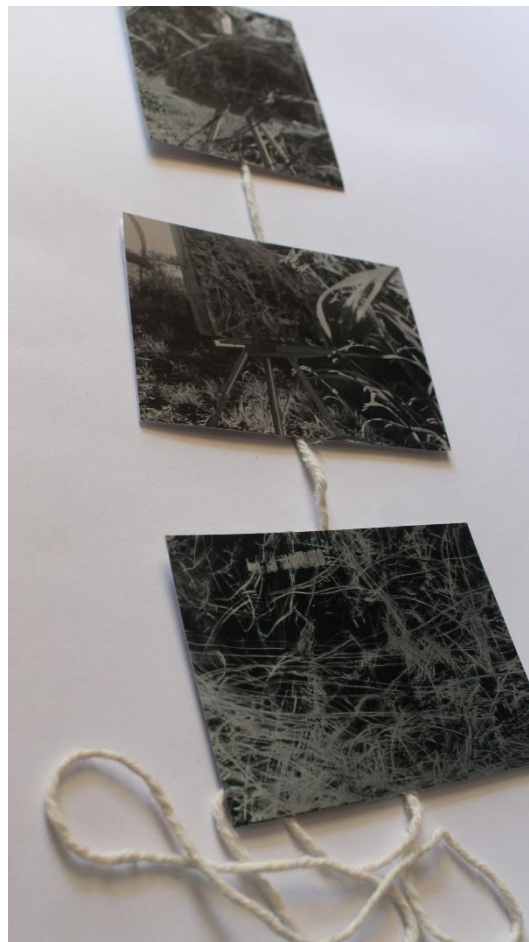
3.4 CONCLUSIONES

Esto me llevó a darme cuenta que, mientras Emily seguía estas huellas, siendo su vida un misterio, la única manera de intimar con ella era seguir las huellas mismas que ella había dejado. La huella, ambivalente, presenta y oculta al mismo tiempo; presenta lo que no está por asociación en sus contornos. La forma de seguir su experiencia fue vivirla yo misma, por el mismo motivo de entender que el proceso creativo de Emily es la experiencia de su vida; su arte es vivido, es vivir, diluido en su diario vivir.



La idea de la caja posee esta dimensión de la intimidad y el hermetismo con el que su obra se guardó en su experiencia vital y creativa, pues Emily Dickinson, no tuvo otra vida que su hogar, donde permaneció escribiendo, viviendo y saliendo a recorrer y buscar las huellas del fundamento de la naturaleza. Lo importante de la caja que recuerda al abrigo del hogar, es que Emily decidió ocultarse y sólo salir muy brevemente al centro del claro para experimentar la naturaleza.

El hecho de dar forma al rastro de la naturaleza, como si yo misma siguiera los pasos secretos de Emily por ésta, a través de huellas en la forma material de la obra, tiene este sentido de no mostrar todo; la huella sugiere la presencia de lo que está ausente, recuerda que algo estuvo, pero sólo lo señala indirectamente. La obra tiene, por tanto, que ser hermética y secreta, guardada en el abrigo de una caja, porque toda obra muestra y esconde. El proceso revela una poesía en la obra literaria



de Emile Dickinson, en sus letras, en su arte, pero también una *poética* en el proceso creativo más íntimo en el que Emily experimenta las huellas de lo huido en la naturaleza.

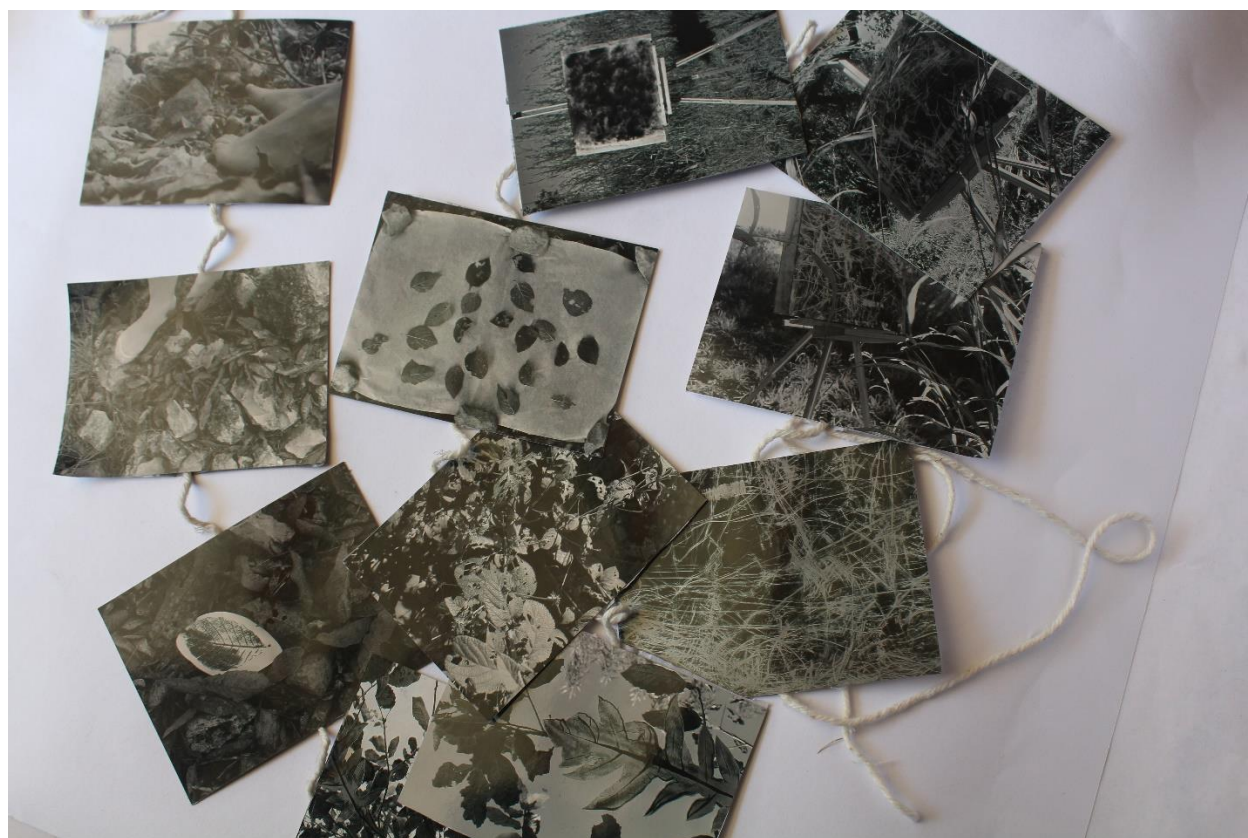
La caja tiene dos apartados que refieren a esta idea; en una están las obras de poesía visual y en la otra la poética del proceso de exploración; la búsqueda del rastro de lo huido a partir de las huellas. La distinción entre la poesía y la poética parte de esta división de la obra de Emilie Dickinson; los siete poemas que se le conocían pertenecen al mundo de la poesía como obra de la artista (misma que, en la caja, en el cajón de abajo, recupero en mi propio proceso de rescatar las huellas de la naturaleza). Y el registro de la experiencia, el cual llamo *proceso metafórico*, resguarda lo que correspondería a la poética; es decir, encontrar las huellas que la realidad esconde y que muestran el fundamento. La poética pertenece a la experiencia de

búsqueda el poeta hace al relacionarse con la vida. Justo como Emily hizo durante toda su vida en su vasta y amplia obra que sólo llegamos a conocer por su hermana.

Justo como lo menciona Goethe, el lenguaje, para poder hablar de las cosas que poseen profundidad, necesita de la poesía. La poesía es un merodeo de la realidad a tientas, en calidad de huellas, que muestran relaciones lejanas y cercanas, pero que esconden la búsqueda del fundamento. ¿Cómo volver a sentir el viento que mece las hierbas? Poniéndonos a ver la relación entre inclinarse de las hierbas y la sensación del viento en la piel. La poesía conecta esta relación poética; la poesía es la formulación del lenguaje metafórico que da formalidad a la poética que no es sino la experiencia vital de vivir prestando atención a las huellas de los dioses huidos.

Lo profundo es el tiempo, la muerte, la distancia entre lo que está y ya no está, entre lo que pudo estar y lo que no estará jamás. Sólo en las huellas y rastros, como en el grabado, en la estampa que deja la memoria, el tiempo y la muerte se hacen palpables. En el rastro del viento dejando su huella sobre un lienzo se esconde la experiencia vital del fundamento del tiempo. En las hojas que se imprimen sobre una hoja habita la muerte como memoria y vestigio de lo que fue y no volverá a ser jamás.

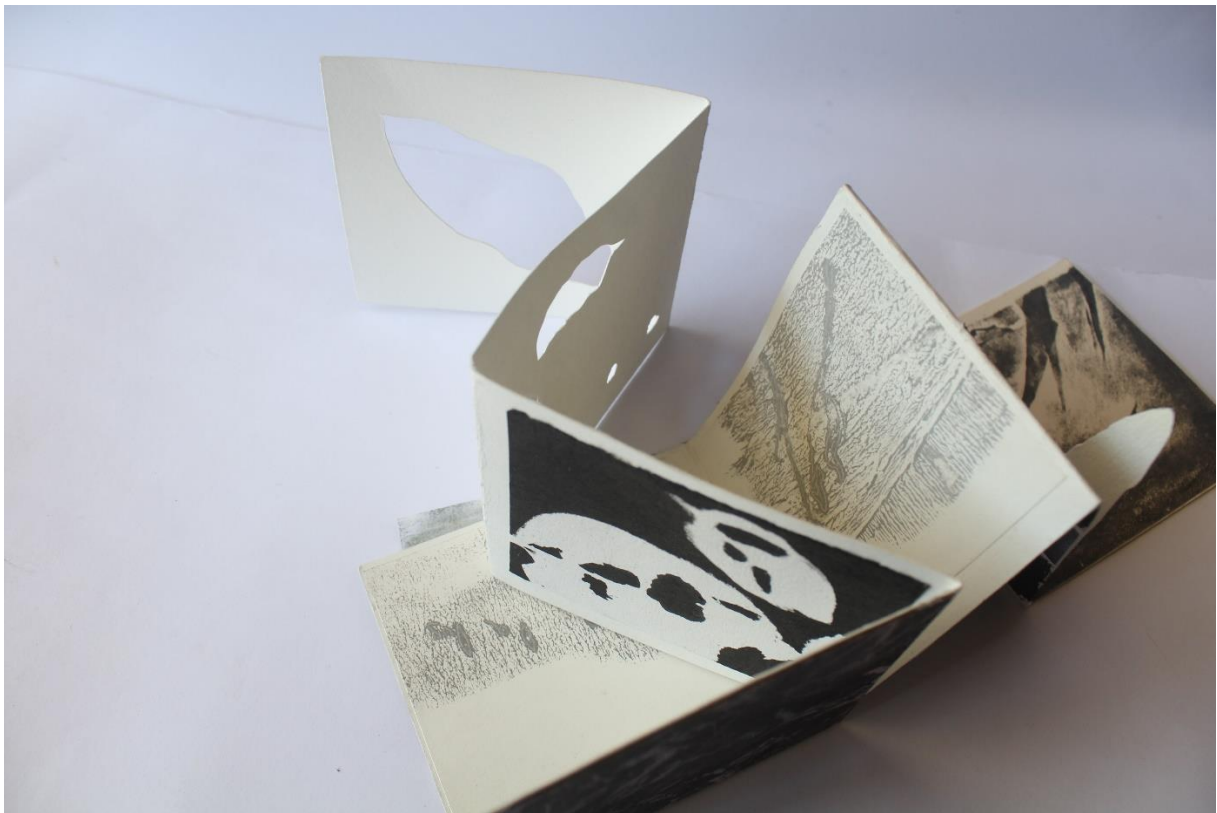
Lo profundo, el fundamento, es el tiempo y la muerte que son núcleo de la naturaleza.



Emily Dickinson me enseñó que primero debemos vivir la poética del espacio, de la búsqueda de las huellas que esconden el fundamento, lo esencial, para después crear la poesía. Dentro del proceso creativo de la poeta como el propio, se esconden experiencias vastas que se guardan en un registro de viaje, en un *libro de artista* que, en sus letras, bordados con la sangre de la vitalidad del autor, se acumulan las experiencias de toda una vida. Se acumula la poética.

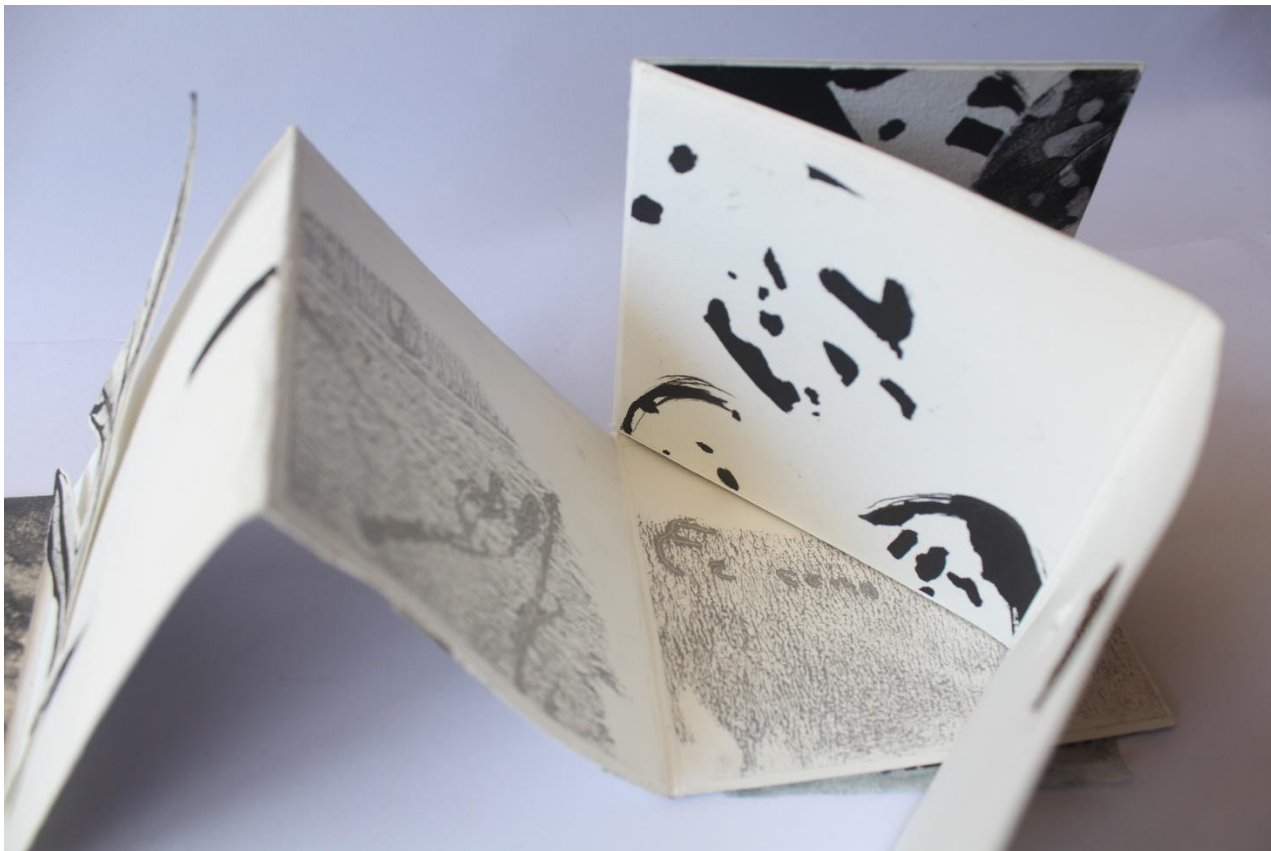


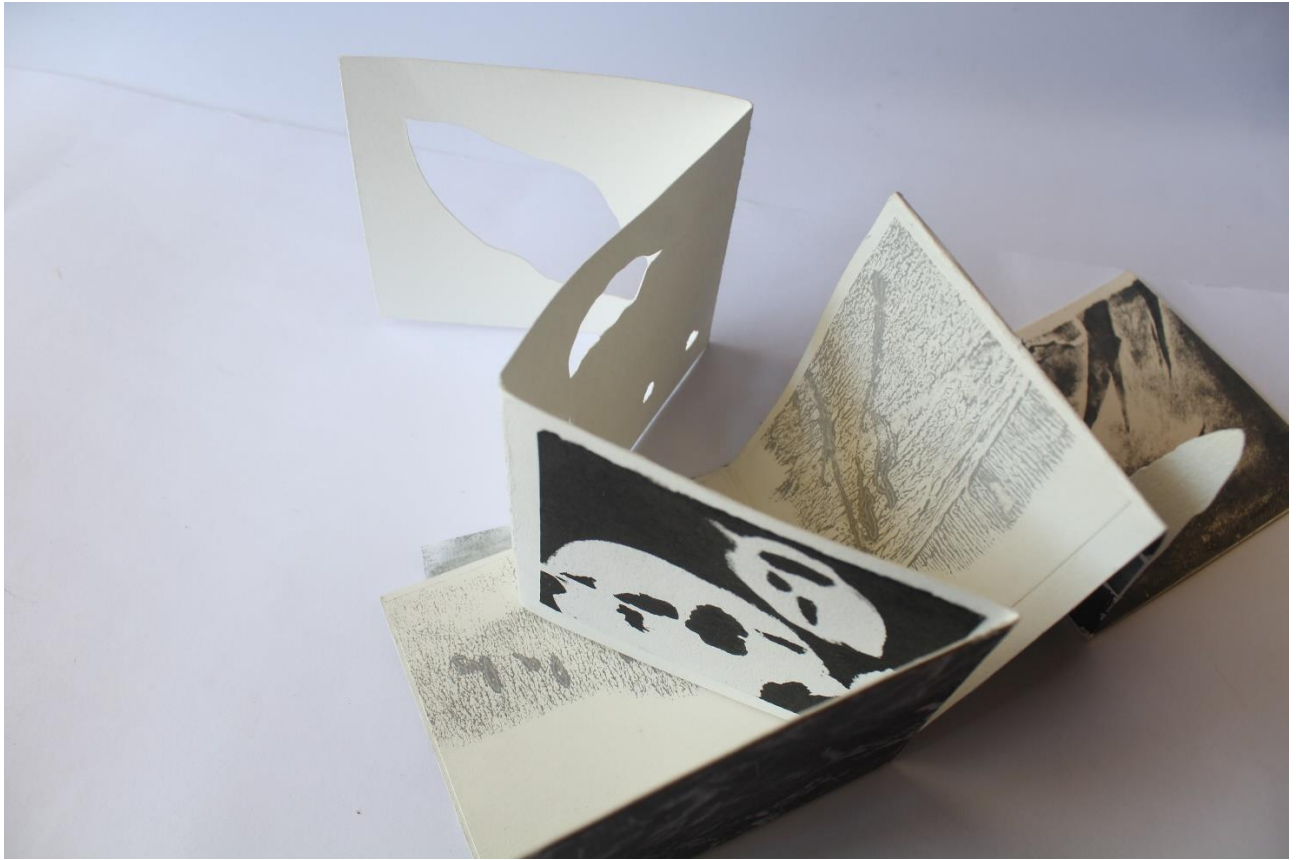








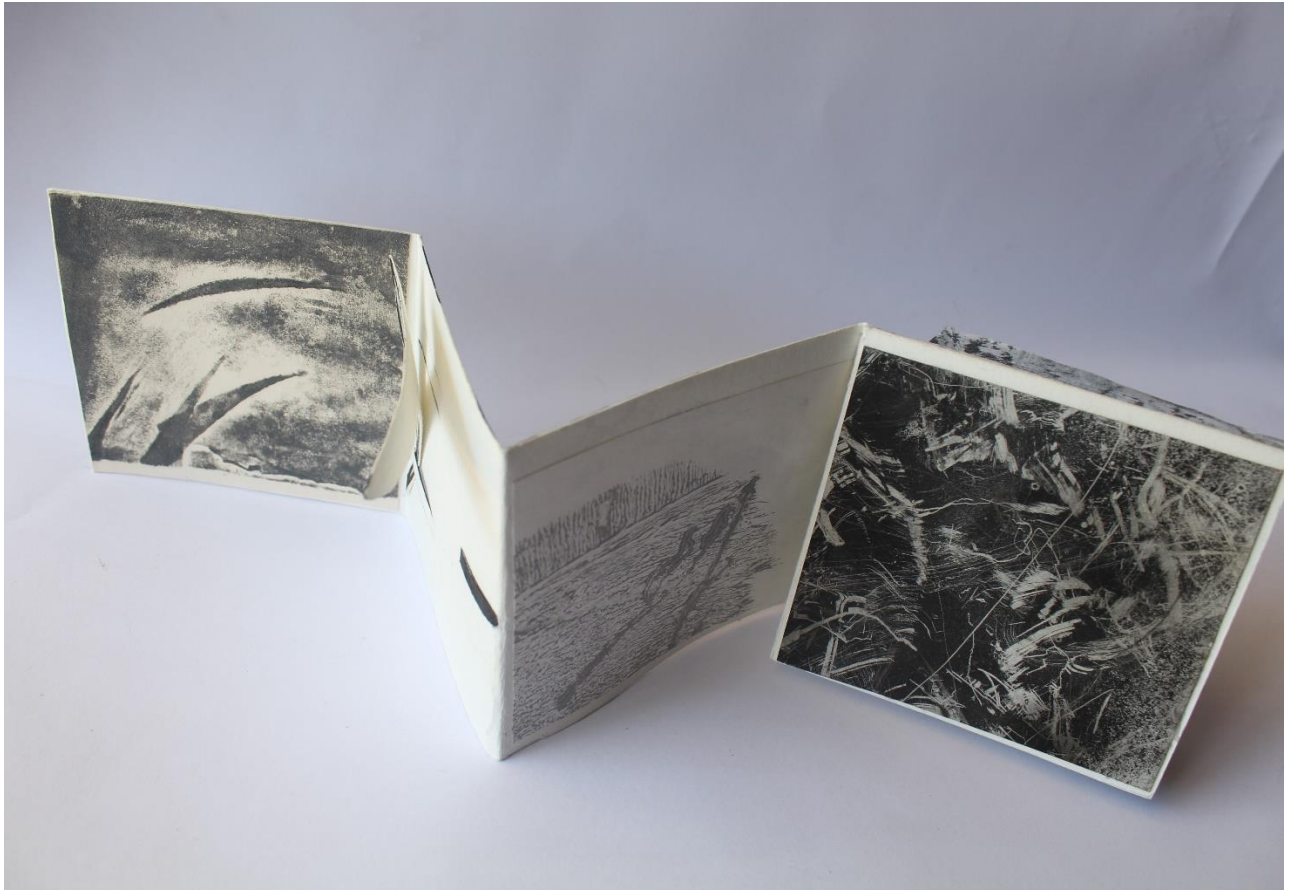




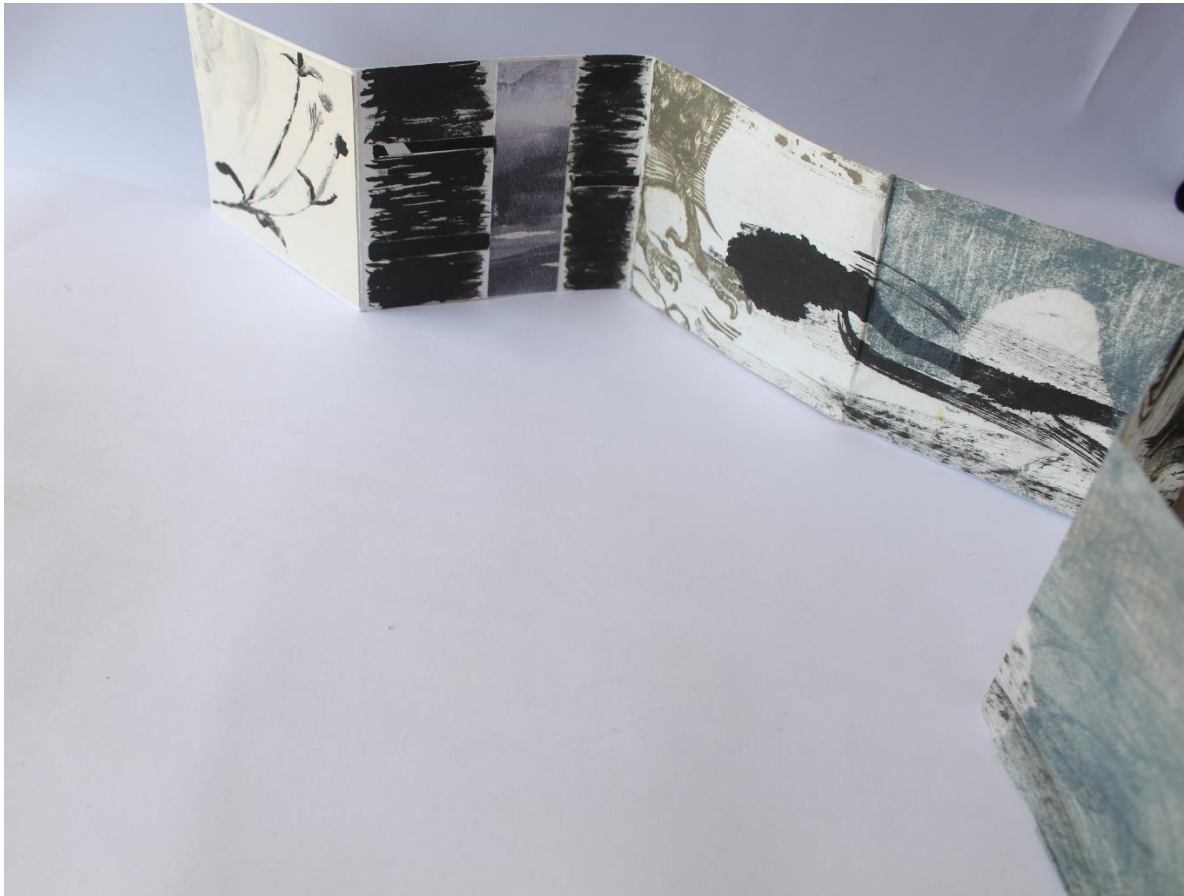


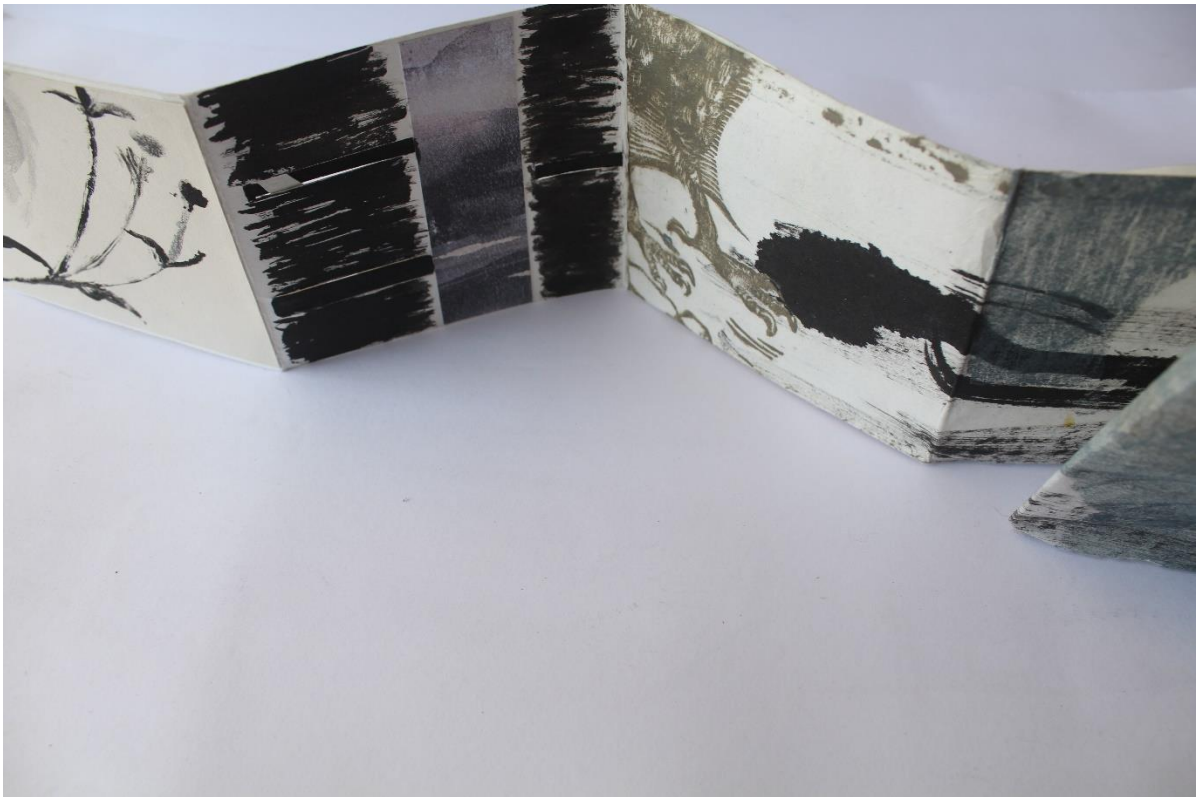
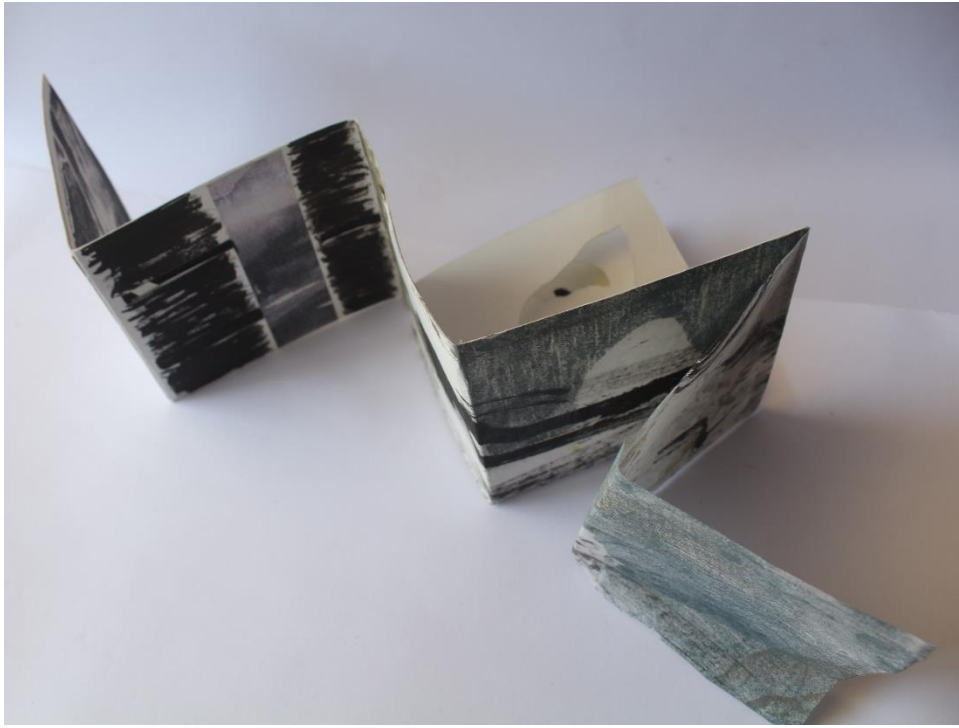


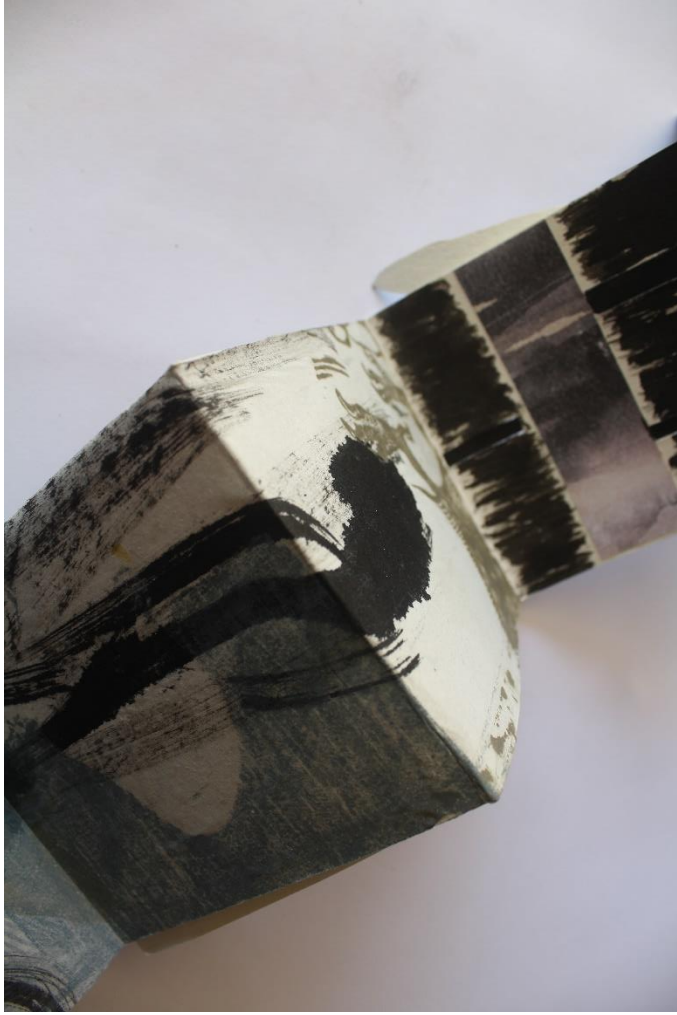


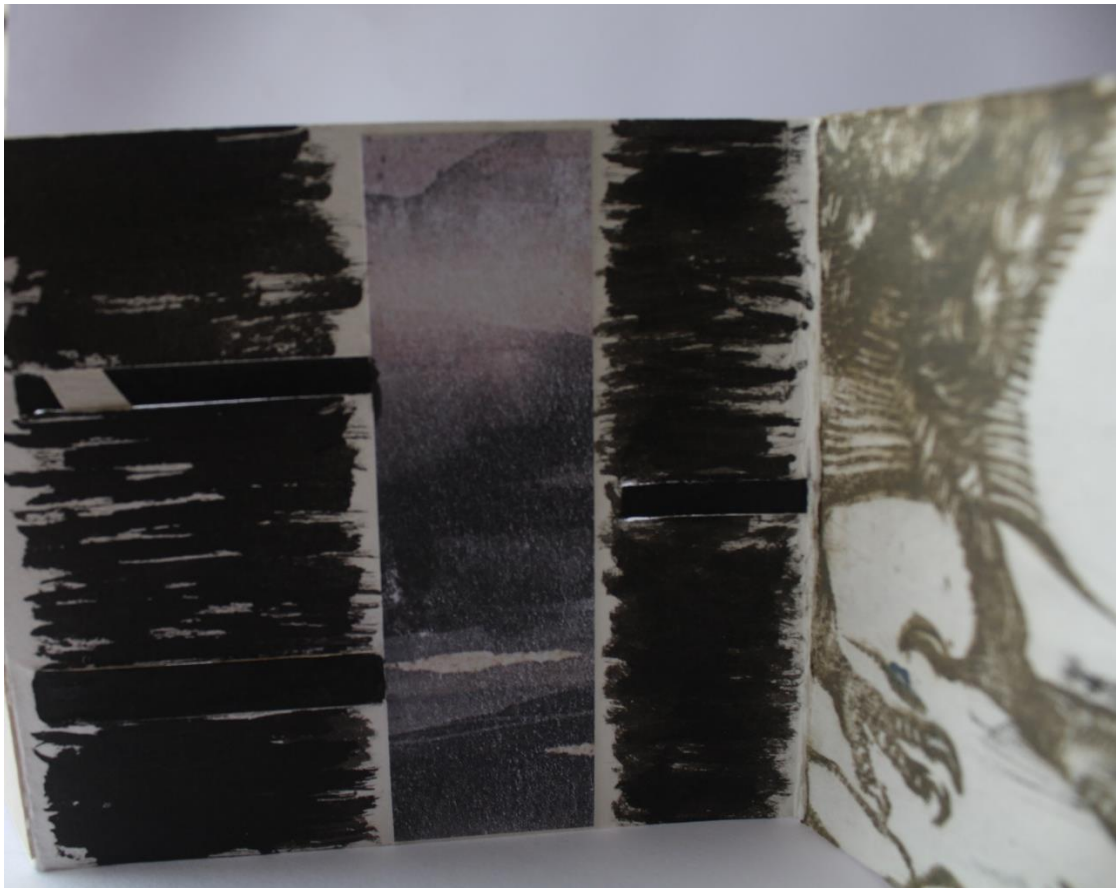


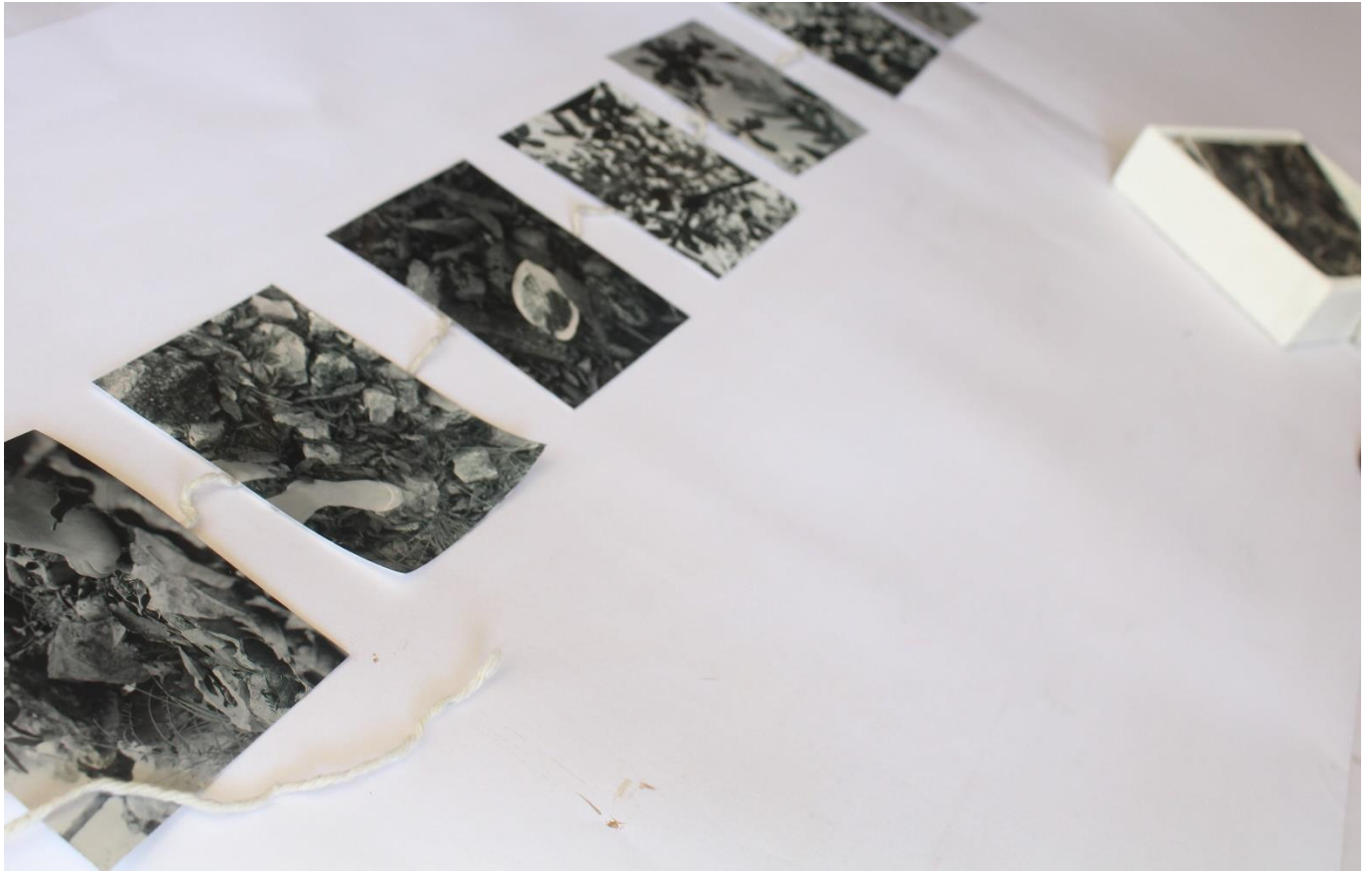








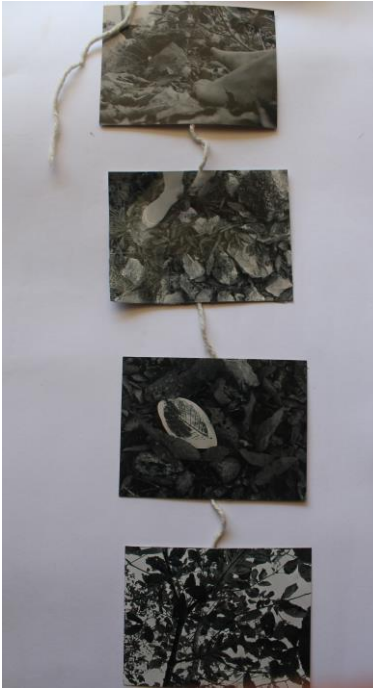




En el proceso de caminata el hecho de buscar, seleccionar y delimitar fue muy interesante. La narrativa se vuelve una dirección, el camino, una experiencia análoga a la lectura, una estrategia de interpretación.

¿Cuál fuera este libro de artista de la poeta norteamericana que rehuía al bullicio moderno sino su propio hogar? Ese sitio desde el que vivimos y buscamos las huellas del fundamento es en donde se esconden todos nuestros secretos, sólo revelados a la luz del claro de la obra y hasta eso no totalmente. Porque, a fin de cuentas, el verdadero secreto se queda entre la poeta y yo.





BIBLIOGRAFIA

Álvarez Castaño, E. J. (2009). Emily Dickinson o la búsqueda de la trascendencia. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 2.

<https://biblioteca.org.ar/libros/151196.pdf>

Dickinson, E. (2005). *Poemas: 58* (6.a ed.). Cátedra.

Howard, J. (2019, January 23). Because I could not stop for Death —. LitCharts.

<https://www.litcharts.com/lit/emily-dickinson-poems/because-i-could-not-stop-for-death>

Pizarnik, A. (1993). *Obras Completas*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

Calderón, A. (2015). Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea. *Hallazgos*, 12(24), 109-123.

Bachelard, G. (2005). El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia (Vol. 18). Fondo de Cultura Económica.

Shakespeare, W. (2012). Complete sonnets. Courier Corporation.

Pound, E. (1978). El arte de la poesía. Ed. J. Mortiz.

Bartra, A. (1959). *Antología de la poesía norteamericana*. Colección Nuestros Clásicos. UNAM

S/A. (2021). *Emily Dickinson*. Recuperado en <https://www.poetryfoundation.org/poets/emily-dickinson>, 2/12/2021.

Campos, Marco Antonio. 2013. "Emily Dickinson vista por Francisco Hernández". *La Jornada semanal* 941, 17 de Marzo.

Hocevar, D. (2010). Traducir a Emily Dickinson: de la comprensión del otro a la comprensión de sí mismo. *Actual Investigación*, 0(69). Recuperado de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/1038/1008>

Emily Dickinson at Amherst College | Browse the Collections | Amherst College. (s. f.). Amherst College. Recuperado 1 de septiembre de 2021, de <https://www.amherst.edu/library/archives/holdings/edickinson>

Carrión, U. El arte nuevo de hacer libros. Hellion, M. (ed.). *Libros de Artista*. Nueva York: Turner, 2003, p. 310-323.

Millares, A. (1986). *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*. (Fondo de cultura economica)

Balil, A. (1961). *El libro ilustrado en el mundo clásico*

Baudelaire, C., Verjat, A., & Martínez de Merlo, L. (2001). *Las flores del mal* (7 ed.). Cátedra.

Benjamin, W. (1980). *Poesía y capitalismo : Iluminaciones ii* (2nd ed.). Taurus.

Chartier, R. (2009). *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Gedisa

Díaz, C. (2011). *Cora Díaz: libro de artista*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Diez-Borque, J. (1985) *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*. MONTESINOS.

González, R. (2003) *Oposiciones a bibliotecas y archivos: escalas de facultativos y de ayudantes : temario básico*. Complutense.

Revistas:

Kimura, David (Agosto 2014) Diseño editorial: más allá de la página. *Tierra adentro*, 194, 58 - 65.

ARTICULO DIGITAL:

https://www.academia.edu/40458839/La_imagen_latente_Walter_Benjamin_y_la_historia_del_arte

<https://issuu.com/edicioneslabahia/docs/que-es-un-libro-de-artista>

« Stéphane Mallarmé » [1933], Œuvres, éd. Jean Hytier, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. 1, p. 660-680.

García Morales Alfonso, «Un artículo desconocido de Rubén Darío: “Mallarmé, notas para un ensayo futuro”», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, 2006, p. 31-54.

Darnton, Robert (2008). Retorno a "¿Qué es la historia del libro?". *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, 12(2),157-168.[fecha de Consulta 15 de Septiembre de 2021]. ISSN: 1666-1508. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036800002>

Aljure Chalela, S. (1982). Memoria de Emily Dickinson en el sesquicentenario de su natalicio. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 19(01), 206-222. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3511

Jen Bervin. Excerpts from *The Gorgeous Nothings*
<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70065/studies-in-scale>

Dickinson, Emily, 1830-1886. Necessitates celerity. Manuscript on verso of a chocolate wrapper.
https://acdc.amherst.edu/view/EmilyDickinson/ed0540?from_search=1

Álvarez Castaño, E. J. (2009). Emily Dickinson o la búsqueda de la trascendencia. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 2.
<https://biblioteca.org.ar/libros/151196.pdf>

Dickinson, E. (2005). *Poemas: 58* (6.a ed.). Cátedra.

Howard, J. (2019, January 23). Because I could not stop for Death —. LitCharts.
<https://www.litcharts.com/lit/emily-dickinson-poems/because-i-could-not-stop-for-death>

Calderón, A. (2015). Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea. *Hallazgos*, 12(24), 109-123.

Lit Charts (S/F). *Because I could not stop for death—Summary and analysis*.
<https://www.litcharts.com/poetry/emily-dickinson/because-i-could-not-stop-for-death>.

Bartra, A. (1959). *Antología de la poesía norteamericana*. Colección Nuestros Clásicos. UNAM

Campos, Marco Antonio. 2013. "Emily Dickinson vista por Francisco Hernández". *La Jornada semanal* 941, 17 de Marzo.

Hocevar, D. (2010). Traducir a Emily Dickinson: de la comprensión del otro a la comprensión de sí mismo. *Actual Investigación*, 0(69). Recuperado de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/1038/1008>

Emily Dickinson at Amherst College | Browse the Collections | Amherst College. (s. f.). Amherst College. Recuperado 1 de septiembre de 2021, de <https://www.amherst.edu/library/archives/holdings/edickinson>

Chariter, R. (2009). El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII. Gedisa

Millares, A. (1986). *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*. (Fondo de cultura económica)

Balil.A.(1961).*El libro ilustrado en el mundo clásico*

Baudelaire, C., Verjat, A., & Martinez de Merlo, L. (2001). *Las flores del mal* (7 ed.). Cátedra.

Diez-Borque, J. (1985)*El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*. MONTESINOS.

González, R. (2003) *Oposiciones a bibliotecas y archivos: escalas de facultativos y de ayudantes : temario básico*. Complutense.

Shakespeare, W. (2012). *Complete sonnets*. Courier Corporation.

<https://www.amherst.edu/library/archives/holdings/BHFP/bowles>

<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/46-almacen/almacen/5067-no-106-clasicos-pensar-las-vanguardias-rusas-a-cien-anos-de-la-revolucion#1>

Benjamin, W. (1980). *Poesía y capitalismo : Iluminaciones ii* (2nd ed.). Taurus.

Chartier,R. (2009). *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Gedisa

REVISTAS:

Kimura, David (Agosto 2014) Diseño editorial: más allá de la página. *Tierra adentro*, 194, 58 - 65.

Artículo digital :

https://www.academia.edu/40458839/La_imagen_latente_Walter_Benjamin_y_la_historia_del_arte

<https://issuu.com/edicioneslabahia/docs/que-es-un-libro-de-artista>

Darnton, Robert (2008). Retorno a "¿Qué es la historia del libro?". *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, 12(2),157-168.[fecha de Consulta 15 de Septiembre de 2021]. ISSN: 1666-1508. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036800002>

Aljure Chalela, S. (1982). Memoria de Emily Dickinson en el sesquicentenario de su natalicio. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 19(01), 206-222. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3511