

# LO DESCONTROLADO DEL PENSAMIENTO

ANÁLISIS INTROSPECTIVO DE UN POEMARIO ILUSTRADO

Alumna: Sofía Eced Clemente

Directora: Carolina Naya Franco

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza. Campus de Teruel.  
Grado en Bellas Artes. Promoción 2014/18. Trabajo fin de Grado.



**Facultad de  
Ciencias Sociales  
y Humanas - Teruel**  
**Universidad Zaragoza**



**Universidad  
Zaragoza**

**Índice:**

- 1. Introducción p. 3**
  - a. Objetivos p. 4
  - b. Itinerario intracurricular p. 5
- 2. marco conceptual p.7**
  - a. Poesía. Verso libre p.7
  - b. La poesía en el arte p.10
  - c. El concepto más allá de la palabra. Lo conceptual p.12
  - d. Técnica de serigrafía. Ilustración p.14
  - e. Influencias p. 16
- 3. El mensaje p.22**
- 4. Metodología de trabajo p. 24**
  - a. Toma de contacto p. 24
  - b. Desarrollo ilustraciones p. 25
  - c. Digitalización p. 28
  - d. Proceso serigráfico p. 31
  - e. Maquetación p. 35
- 5. Conclusión y vistas a futuro p. 37**
- 6. Bibliografía p. 38**

## 1. Introducción

Esta propuesta, que se ha desarrollado bajo el título de “Lo descontrolado del pensamiento”, fusiona un libro de poemas y un libro ilustrado, además de ser un viaje introspectivo hacia el mundo interior del artista en el que cada lector puede encontrar algo de sí mismo.

Lo que aquí se presenta es una primera versión de aquello que pretende ser un libro apto para ser llevado cara al público, a la venta y a la distribución, y así poder llegar al máximo número de personas, además de como catarsis personal que ha sido tan liberadora. Es por todo ello que la forma de presentar el libro trata de ajustarse lo más posible a un acabado final, pero no se plantea como último resultado.

Para este trabajo se ha realizado un estudio de las diferentes formas de escritura que confluyen entre el verso libre, la prosa y el verso “clásico” (rimado) que es donde se insertan los pensamientos que conforman mi poemario, además de tratar algunas de las influencias que tuvo el verso libre en sus orígenes. Asimismo se plantea un análisis de la técnica de estampación en serigrafía, desde sus inicios hasta cómo repercute en nuestros días y se utiliza en distintos materiales como son el textil o el plástico. Sin embargo, el uso que ha tenido en este trabajo ha sido como parte del proceso ilustrativo, por ello se han impreso los grabados en papel para que su posterior encuadernación fuera mucho más sencilla. Por último y a modo de marco general, también se inscribe este trabajo dentro del arte conceptual por la importancia que recibe la idea, el mensaje o el texto en este caso, llegando a posicionarse en una escala similar a la ilustración completándose una a otra o al menos, en una relación de simbiosis que funciona de acuerdo a lo esperado.

El título “Lo descontrolado del pensamiento” se debe a la clasificación que siempre han recibido esa clase de pensamientos que aparecen de forma compulsiva y casi visceral sin un lazo conector, pero poseen tanta fuerza que tienen la necesidad de ser trasladados al papel o ser representados hacia el exterior, porque consumen gran parte de la energía interna al no exteriorizarse. Por esta razón el proyecto se puede enmarcar dentro de la

categoría de “arte terapia” como proceso curativo individual al mismo tiempo que puede, como toda forma de arte, encontrar un punto común en otra persona y convertirse en algo sanador.

Antes de adentrarnos en la memoria, cabe citar que entre los temas tratados en este trabajo aparecen la despersonalización del individuo, la parálisis que genera la ansiedad o la hipocresía de la sociedad ante las enfermedades mentales. Todos ellos se han tratado desde una visión individual y subjetiva que no hace otra cosa que sostener otra nota, sarcástica y dolida dentro del algarabío que es la realidad actual. Si bien a nivel personal es un nuevo reto dejar a la luz partes de un mundo interno y privado que siempre es difícil exteriorizar, compartir la carga que a cada uno nos acompaña para ser un poco más ligeros era la forma de liberación que buscaba. Uno como creador puede dar y compartir, aquello que luego quiera ser tomado por cada receptor se escapa al control de uno mismo.

#### **a. Objetivos**

Este proyecto comienza con la necesidad de materialización de ciertos documentos escritos que aparecían y aparecen constantemente a mi alrededor, debido a ese impulso casi visceral que se siente algunas veces de expresar según qué emociones y lo que más a mano se encuentra en ese momento es un trozo de papel. Sin embargo estos papeles se volatilizan, desaparecen, se pierden o han sido destruidos de forma consciente por falta de consistencia. Las palabras y todo lo que estas representan son a menudo olvidadas porque una hoja suelta tiene el poder de una rama, es frágil y no soporta la presión. Lo mismo sucede cuando juntamos muchas hojas, se convierten en un tronco con poder para aguantar el golpe. Asimismo, dentro de la propia analogía se puede entrever el matiz pesimista que acompaña el trabajo, cargado de una visión destructiva del hombre que puede crear un tronco fuerte y resistente con un puñado de hojas, pero será a costa de matar miles de árboles antes. Pero solucionar grandes males empieza por solucionar males menores y resistir ante el vendaval parecía lo primordial.

La importancia pues, residía en estar a la altura de los grandes clásicos que conforman la estantería del pueblo, la cual tiene el honor de perfilar los gustos e inquietudes de esa

desconocida que me trajo al mundo. El objetivo final estaba impuesto, pero se salía de todos los rangos, parecía algo inalcanzable y generaba unos niveles de ansiedad que impedían el trabajo.

En el momento de idear algo para ser llevado a cabo siempre se aspira al máximo resultado, al mejor de todos. Sin embargo, si el material disponible son cuatro maderos, no se pueden tener unas expectativas de palacio de cristal. Y la negación ante cualquier resultado que no sea palacio de cristal puede ser el impedimento decisivo para tener una caseta de pájaros. Para mí, semejantes objetivos resultaban increpantes. No he tenido muchos referentes en cuanto a poesía ilustrada y todo lo que tenía en mente era clásico, contaba ya con la aprobación del tiempo y el estilo tenía poco que ver con el mío. Como conclusión, todas estas pequeñas frustraciones me obligaron a buscar un enfoque más personal y dejar a un lado las exigencias impuestas incluso autoimpuestas, para tratar de focalizar aquello que tenía creado y lo que podía desarrollar a partir de ahí. Entonces fue cuando pensé en dejar de seguir a los referentes clásicos para intentar ser algún tipo de referente. Alguien que escribe e ilustra sus propios trabajos. Aportar toda esa frescura que yo no encontraba a no ser que buscara en una biblioteca especializada en ilustración juvenil. Quería algo llamativo, que pudiera mezclar el humor, la ironía y el pesimismo que tan amargamente describe las nuevas generaciones entre las que me incluyo. Que fuera liberador para mí, pero que pudiera ser apreciado por mis iguales. Tenía un objetivo, grande y por tanto bastante idealista. Pero espero haberlo alcanzado aunque sea remotamente.

### **b. Itinerario intracurricular**

Gran parte del desarrollo artístico lo he tenido gracias a la oportunidad que me ha ofrecido la carrera de pasar un año de Erasmus, no sólo por el aprendizaje académico sino también por la inmersión en un idioma que no es el propio o por tener la oportunidad de despertar en una ciudad desconocida.

Vivir experiencias que en un primer momento podían parecer muy lejos de la zona de confort, me ayudó en el ámbito académico a querer compartir parte de mi desarrollo personal con mi obra artística, que siempre ha sido una carga que frenaba tanto mi interés en el trabajo como el interés ajeno en la obra. Dentro de este Erasmus pude

desarrollar parte de aquello que era importante para mi en la asignatura de **Fotografía**, en la que trabajé en un proyecto de medio año en el que analizaba el concepto de amor como unidad, como origen y como final de una existencia plena. En estas fotografías pude además incluir ilustraciones y mezclar la fotografía instantánea con la digital.

La otra asignatura en la que quise trabajar un proyecto que traspasara los límites de “trabajo de escuela” para convertirlo en algo propio, que tuviera una importancia real en mi evolución personal, fue **Serigrafía**. También cursada durante medio año escolar, en el último trabajo cada uno diseñamos un *fanzine* con una temática y unos colores propios. Fue este trabajo, el primer esbozo de lo que terminaría por convertirse en lo que aquí vemos hoy, mi Trabajo Final de Grado. El proyecto, enfocado en la poesía y ya utilizando dos colores como recurso, consistía en una serie de preguntas que trataban de descifrar: *¿Qué hay que hacer para ser poeta?*

A la vuelta de mi experiencia Erasmus, he podido continuar esta técnica en mi facultad de origen y he descubierto que todavía tenía mucho que descubrir sobre impresión, colores mezclados y por mezclar, así como el impacto visual que reciben las obras creadas.

Claro que si hago memoria ya en segundo curso introduje, de forma quizá más inconsciente, una de las obras aquí presentadas bajo el título de “Droga” como introducción a obra de **Volumen** en la que quise trabajar con “blísteres vacíos”, que son la temática bajo la que se fundamenta el poema, en relación a la cantidad de medicamentos administrados por parte del personal sanitario y farmacéutico, así como muchas empresas publicitarias que se benefician a costa del dolor ajeno. Pero no trabajé desde un enfoque crítico sino más bien reflexivo, queriendo recalcar la sabiduría de un cuerpo que sufre.

También ha sido de gran ayuda para la elaboración de este proyecto el **Taller de Ilustración**, donde me he sentido libre de poder representar una idea sin tener que responder a criterios formales de dibujo. He conocido referentes artísticos en los que la idea tiene un peso similar a la técnica, y esta última es respetada por ser limpia, clara y concisa. Este taller no sólo ha servido para darme la capacidad de ilustrar historias o escribir guiones, sino que me ha transmitido mucha fuerza y confianza para desarrollar proyectos propios a través de la imagen.

La asignatura de **Construcción del Discurso Artístico** me ha permitido por su parte trabajar directamente sobre mis propios escritos y reflexionar a cerca de su importancia. En esta asignatura pude desarrollar un proyecto alrededor de la obra que aquí se presenta como “*El creador, el destructor*” profundizando desde otros campos como pueden ser el sonido o la fotografía. Además ha servido para conducir el discurso artístico que tan difícil es siempre de estructurar bajo unas ideas claras y unos esquemas concretos.

Por último y de cara a estructurar las distintas etapas del arte y con ello de los acontecimientos históricos que lo acompañan, nombrar la asignatura de **Historia del Arte** impartida en los dos primeros años de carrera y **Últimas Tendencias Artísticas** en cuarto, ya que sin esta base y ampliación sería imposible desde redactar esta memoria hasta visitar cualquier museo con la dedicación y la visión crítica con la que ahora puedo hacerlo.

## 2. Marco conceptual

### a. Poesía. Verso libre

El poemario aquí presentado, se enmarca dentro de la forma de escritura del verso libre, esto es, poemas libres de rima o de rima asonante pero donde resulta importante el ritmo, queriendo enfatizar la musicalidad de algunas estrofas con encabalgamientos naturales.

Según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, la poesía es la manifestación de la belleza o del sentimiento estético, por medio de la palabra, en verso o en prosa.<sup>1</sup>

Muchos poetas a lo largo de la historia han tratado de encontrar una definición acorde con los gustos estéticos de su tiempo. Uno de los ejemplos más conocidos es el poema de Gustavo Adolfo Bécquer :

*“¿Qué es poesía?, dices mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul.  
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú.”<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> <http://dle.rae.es/?id=TURw1XA>( fecha de consulta: 1-V-2018)

Por otra parte, la teórica y poeta Elena Medel habla del verso libre como una equivalencia del verso suelto: “Nosotros le concedemos vida propia, puesto que entendemos que se inscribe en un poema que desobedece las normas de la métrica y la rima. Su disposición tipográfica lo acerca al poema en prosa y a la prosa poética. Lo utilizó Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y marca la poesía a partir del siglo xx”.<sup>3</sup>

También se entiende por verso libre un verso con total libertad de composición, dando por buena cualquier combinación que no tiene por qué tener una rima o un verso pre-establecido. Incluso sin ritmo, pero teniendo entonces una configuración fónica, sintáctica o semántica.

Existen pues, un gran número de variantes de la misma definición, pero la idea ronda siempre en torno a la libertad, sin dejar por eso de considerarse una composición seria.

Si bien en España existe una larga y rica historia que justifica sobradamente la aparición del verso libre por las inmensas posibilidades de su lenguaje, se pueden nombrar dos influencias que son notables y destacadas tanto en el estilo como en la temática en el momento de su aparición. La primera de ellas se encuentra en la escritura anglosajona que relaciona la aparición del versolibrismo o verso libre con los distintos intentos de recuperación del verso de ritmo hexamétrico. Sucede por ejemplo con la obra *Der Messias* (1747-1773) de Klopstock<sup>4</sup> en la que no existe rima ni organización silábica y recibe su principal influencia de la biblia. Gracias a autores como este, se introduce el uso de paralelismos como recurso recurrente en las estructuras compositivas. Así pues se observa como antecesor del verso libre este “cadenced verse”<sup>5</sup> a base de repeticiones con carácter bíblico, paralelismos, rimas internas, aliteraciones, etc.

El uso de un carácter prosaico y en especial de los salmos y sus traducciones, tiene una manifestación temprana en la obra de Walt Whitman, *Leaves of grass* (1855) que será

---

<sup>2</sup> Bécquer, G.A., *Rimas y leyendas*, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 62.

<sup>3</sup> Medel, E., *Todo lo que hay que saber de poesía*, Barcelona, Ariel Letras, 2018, pp. 46/240

<sup>4</sup> Utrera Torremocha, M.V. “Ritmo y sintaxis en el verso libre”, *Rhymthica. Revista española de métrica comparada*, 1, 2003, pp 303-333, espec. p. 303.

<sup>5</sup> *Ibidem.* p. 304.

retomada como obra referente para la aparición del verso libre en España por Juan Ramón Jiménez y posteriormente por la Generación del 27.

La segunda influencia digna de ser nombrada sería la poesía romántica francesa de mitad del siglo XIX. Existían a comienzos de siglo dos escuelas, una de carácter más intimista, centrada en el mundo interno del autor, y la otra más pintoresca, enfocada en el exterior.

Más adelante apareció la escuela parnasiana, preocupada en la idea del arte por el arte. Tuvo su germen de la mano de Théophile Gautier, pero no fue hasta 1860 cuando se organizó como equipo literario. Pero entre la escuela de carácter más introspectivo y la parnasiana, centrada en la importancia del arte, surge una figura que serviría como nexo de unión, esta es, Charles Baudelaire. También conocido por ser el primer crítico de arte, Baudelaire y su obra *Les fleurs du Mal* (1857) marcarían el inicio de un nuevo tipo de poesía en Francia, una era de modernidad simbolista. De aquí en adelante se encontrará un nuevo regocijo por alborotar los sentidos, por el desorden, por el misterio poético y la simbología que esconde el mundo. Pese a que en un inicio habían compartido ideas con la escuela parnasiana, a medida que se desarrollaba esta nueva tendencia, los simbolistas se alejaron de la realidad tan ansiada por la escuela parnasiana.

Influidos por este ambiente es en torno a 1887/1890 cuando el verso libre tiene su apogeo en Francia, autores como Gustave Kahn, Jules Laforgue o Jean Moréas incluían poemas versolibristas en sus publicaciones más populares.

En España llega el verso libre, de forma oficial, en 1917, con la obra *Diario de un poeta recién casado*<sup>6</sup> y se habla de esta obra como la primera en el uso del verso libre porque Juan Ramón Jiménez hace uso consciente de este tipo de composición. Como artistas, existe una voluntad en el proceso de acción que determina la valía del resultado.

Inclusive las obras de carácter azaroso tan características del movimiento dadaísta tenían la intención de dejar en manos del azar la propia decisión. Y es que la toma de decisión, o decisiones, es un momento crucial dentro del proceso de creación. No es que no existan anteriormente pruebas en otros autores, porque bien es cierto que Rosalía de Castro o Miguel de Unamuno dan alguna pincelada cercana a lo que ahora entendemos por verso libre. Pero no existen pruebas certeras de que estas pinceladas fueran de forma

---

<sup>6</sup> Acereda, A., “Juan Ramón Jiménez y el verso libre en la poesía española: del verso francés a *Diario de un poeta recién casado*”, *Radford University*, 17, 1995, págs. 11-28, espec. p. 12.

consciente e intencionada. En el caso de Juan Ramón existen esbozos previos que tantean el uso experimental de este recurso lingüístico, un ejemplo de esto es el poema “*Eco*”, recogido dentro de la colección *Poemas impersonales*. Pero como existía en el caso anterior la voluntad del autor es ambigua, las diferentes influencias nacionales e internacionales y el afán constante de crear algo novedoso hacen difícil concretar una intencionalidad clara.

Sin embargo es el mimo Juan Ramón en una de sus críticas quien comenta, a colación de *Diario de un poeta recién casado*: “En realidad, el *Diario* es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de partida”<sup>7</sup>

### **b. La poesía en el arte**

En una sociedad que separa en campos y especialidades a los estudiantes y los convierte en “expertos de nada”, cabe la posibilidad de que la poesía sea entendida como una práctica a realizar fuera del taller, exclusivamente dedicado a las “Bellas Artes” que sí tienen el derecho histórico de pertenecer a esta gran familia. Nada más lejos, si los últimos años se han esforzado en apostar por un estilo artístico multidisciplinar capaz de incorporar lo mejor y lo peor de innumerables disciplinas, la poesía se ha entendido dentro del ámbito artístico desde antes de todas estas innovaciones. Una pequeña y sencilla búsqueda nos lleva hasta los inicios de la cultura occidental de la que hoy somos resultado. Esta nos muestra que los primeros filósofos ya entendían la poesía como una forma de creación de la que partir, tomar ejemplo o por el contrario sacar conclusiones posteriores.

La descripción, la mimesis con la realidad, una explicación verbal de aquello que sucede de forma interna o externa y que posea también sonoridad y belleza al pronunciarse, al ser transmitido. Este concepto nace con el origen de nuestra civilización. Así lo vemos en este fragmento de la *Poética Aristotélica*, en la que se trata el origen de la poesía como una forma de aprendizaje natural en el ser humano, además de poder describir el entorno:

*“Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y*

---

<sup>7</sup> Acereda, A., “Juan Ramón Jiménez y el verso libre en la poesía española: del verso francés a *Diario de un poeta recién casado*”, *Radford University*, 17, 1995, págs. 11-28, espec. p. 17-18

*en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con sus imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales o cadáveres. Y una causa de esto es también el hecho de que aprender es algo muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para el resto de personas por igual, si bien participan de ello en una pequeña medida. Y es que por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo que las contemplan aprenden y van deduciendo que es cada cosa.”<sup>8</sup>*

Ni somos las mismas personas, ni el entorno es igual. Muchas ideas se han transformado desde entonces y algunos matices puedan o debieran rebatirse. Sin embargo, el punto es que se habla de poesía como motor de impulso para el arte como disciplina general. Esta idea no está tan alejada de la escuela parnasiana antes nombrada, en la que primaba la idea del arte por el arte, sus participantes se caracterizan por una formalidad que nada deja a pasar por alto; esto es: los fallos, descuidos, errores, etc. El nombre vino tomado de una revista francesa, naturalmente de poesía, “Le Parnasse Contemporain”.

Pero ¿de dónde viene este concepto de Parnaso? Resulta que el paralelismo entre el pensamiento restringido de Aristóteles y la escuela parnasiana no es la única similitud que encontramos. Este concepto está inspirado en el Monte del Parnaso, llamado así por la antigua mitología griega. Esta cuenta que Parnaso fue el hijo de Poseidón y de una ninfa llamada Cleodora<sup>9</sup>. Este héroe se dice que fue el fundador del Oráculo de Delfos, que más tarde ocuparía Apolo en la ladera del mismo nombre, dónde vivían las Musas, traídas desde el monte Helicón.

La simbología del Parnaso, de forma alegórica, se suele representar un cerro con un caballo alado en su cima que trata de iniciar el vuelo, y el impulso que le lleva a volar lo encuentra en la genialidad de su jinete. Así se ha considerado este monte como la patria simbólica de los poetas y de la misma forma ha sido usado para nombrar recopilaciones

<sup>8</sup> Traducción de García Yebra, V., *Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid, 1974, p. 18.

<sup>9</sup> Pérez-Rioja, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997, p 338.

de grandes autores. También ha sido usado para agrupar el conjunto de poetas de una época o de un lugar, dando lugar a expresiones, aunque muchas de ellas estén en desuso por el paso del tiempo. Entre ellas está, por ejemplo: subir al Parnaso. Viene a significar dedicar el tiempo a la poesía. Es de este monte de donde saca el nombre el barrio *Montparnasse*, famoso en París por su gran afluencia de pintores públicos, que permiten ver sus obras, además de ponerlas a la venta en plena plaza.



Este concepto alegórico se ha visto representado hasta en el mundo de la pintura. Así lo muestra la obra de Mantegna que recibe el mismo título.

Fig. 1. *Andrea Mantegna. El Parnaso* (1497).

### c. El concepto más allá de la palabra. Lo conceptual

El arte conceptual es una influencia innegable tanto en este trabajo, como en mi discurso artístico, o en mi desarrollo personal. Constantemente trato de llevar al mismo nivel la parte plástica y la teórica porque confío en el poder discursivo de una idea. Que una obra tenga de referencia el arte conceptual o incluso que se pueda enmarcar dentro de este bloque, no implica que el resto de trabajos artísticos carezcan de discurso formal. No obstante las razones que llevan a la creación, desarrollo o participación de una obra artística son muy diversas, y más teniendo en cuenta que muchos creadores no dejaron documentada la intencionalidad de estas acciones. Un virtuosismo técnico, el encargo de una obra para una determinada familia o los artistas de vanguardia que

parece que nos son más cercanos, centrados en lo expresivo y lo formal. Todos estos motivos y otros, son conocidos y admirados.

La diferencia para mí, en este momento, en este lugar y para este trabajo, la marca el tipo de arte que es consciente de que conlleva una simbología, un discurso. Y quizá no alcance el virtuosismo técnico característico del hiperrealismo, pero tampoco es afecto visual su objetivo. Este tipo de arte tiene un punto de inflexión con la exposición del *Urinario*, también llamado *Fuente*, por parte de Marcel Duchamp en 1917, pero no es hasta los años 60 cuando se consolida como arte, tratando de eliminar a toda costa esa ambición del arte por ser todo y ser nada, para eliminar el concepto de “todo vale” que se había creado a partir del arte objetual, el objeto encontrado o el *Pop Art*.

Desde todas partes del mundo, el germen empieza a propagarse: Estados Unidos, Asia, Sudamérica, Francia o Italia. La referencia al objeto se elimina de forma uniforme para centrarse en la idea que representa la obra, este será el nacimiento del Arte Conceptual.

Y así se caracterizará el artista por ser quien tome las decisiones y por la planificación de su obra, y ya no tanto por su ejecución, que pasa a un segundo plano. Este tipo de arte causó sensación para emplearse en protestas políticas o sociales.



Existe una frase de Joseph Kosuth acerca

Fig. 2. Joseph Kosuth. *Una y tres sillas* (1954).

del arte conceptual que dice lo siguiente: “La única pretensión del arte es el arte mismo. El arte es la definición del arte.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> <https://historia-arte.com/movimientos/arte-conceptual> (fecha de consulta: 06-IV-2018)

Si bien Joseph Kosuth bebía de la fuente que Duchamp había abierto para saciarle a través del *ready made* o del estructuralismo francés, Kosuth se interesa por las ideas, reflexiones y juegos de palabras que tanto utilizó Duchamp.

La obra *Una y tres sillas*, es su primer trabajo conceptual. Esta consiste en una silla como pieza central, el objeto físico no intervenido, una fotografía de una silla como fuente gráfica en dos dimensiones en uno de los lados y la definición lingüística de “silla” que aporta la carga objetual y mental en el otro. Hay una silla en la que uno de forma física puede sentarse, pero existen tres sillas en esa obra de forma conceptual, hay tres ideas de silla.

Ya no es tanto la importancia que tuviera la silla como objeto, o ese objeto en concreto para el artista: no era más decorativo ni la foto tratada para ser considerada más allá de registro documental. Pero habla de algo que tiene la gente como idea en su mente, y cada uno puede entenderlo según su mapa mental. Cuanta más información aporte la obra sobre un concepto determinado, más limita la concepción global del objeto. Es por esto que la silla, la fotografía o la definición en negro sobre blanco no tienen excesivas decoraciones ni características que puedan hacerlas únicas. Se entiende así el poder del concepto por encima del objeto concreto.

#### **d. Técnica de serigrafía. Ilustración**

El proceso de la serigrafía consiste en transferir tinta a través de una malla tensada en un marco, el paso de la tinta se bloquea en las áreas donde no habrá imagen mediante una emulsión o barniz, quedando libre la zona donde pasará la tinta. “Grosso modo” es el resumen de esta técnica con tantas posibilidades que trataré de ampliar a lo largo de la explicación.

Se cree que la serigrafía comienza en China, donde se usaban cabellos de mujer entrelazados muy finos como pantalla o malla en la que colocar la imagen en negativo para luego ser traspasada con tinta. Más adelante se cambió el material y empezó a utilizarse la seda (*sericum*) que junto con *graphe* componen el nombre de esta técnica. La persona que tuvo el honor de aplicar este nombre fue el artista plástico Anthony

---

Velonis (1911-1997),<sup>11</sup> reconocido como uno de los serígrafos más importantes de EEUU en el periodo de entreguerras. Este además fue el notable autor del primer manual de serigrafía dedicado en exclusiva para artistas y ya no para empresas de diseño y comerciales. Se publicó en 1938 bajo el título *Technical Problems of the Artist: Technique of the Silkscreen Process*<sup>12</sup>. Y es que es al inicio del siglo XX cuando la serigrafía se dispara y reclama el interés tanto de artistas como del público.

En 1916, también en EEUU se realiza la primera impresión sobre papel y dos años después, aparece la primera patente a nombre de Samuel Simon, hijo de Gran Bretaña. Pese al manual dedicado en exclusiva al mundo artístico de Anthony Velonis, la serigrafía se pasaría un tercio de siglo hermana con la cartelería y centrada en fines comerciales y publicitarios. Ejemplos de esto se encuentran en “La Selecta de Londres”, de 1924 que es considerado el primer taller en utilizar este método, o “El Proyecto Federal del Arte”, de 1935 ya en Nueva York.

No será hasta 1948 cuando se cree la Asociación Nacional de Serigrafía (SPPN), de nuevo en Nueva York, que tendrá un interés tanto publicitario como artístico. Esta asociación será de vital importancia en el desarrollo de artistas como Roy Lichtenstein o Andy Warhol.

Tanto los artistas como la técnica están íntimamente relacionados con el *Pop Art*, movimiento controvertido como una identificación para las masas de consumo y siendo al mismo tiempo su crítica. Esta corriente se caracterizará por ensalzar grandes capitales, electrodomésticos cotidianos y el concepto de la repetición, así lo veremos, en la famosas obras de Warhol, de las que a continuación se muestran algunos ejemplos:



Fig. 3. Andy Warhol. Díptico de Marilyn (1962).



Fig. 4. Andy Warhol. Lata de Sopa Campbell (1983).

<sup>11</sup> <http://www.arkiplus.com/historia-de-la-serigrafia> (fecha de consulta: 28-IV-2018)

<sup>12</sup> <http://tonyvelonis.com/portfolio/quien-es/> (fecha de consulta: 01-V-2018)

### e. Influencias y referentes visuales

Referentes que puedan encontrarse dentro del mundo de la escritura y la ilustración conjuntamente, no son tan comunes como pudiera pensarse. De forma habitual se realizan estas dos actividades por especialistas separados.

Es por eso de gran valor la figura de Rafael Alberti, que cumple tanto la función de pintor como la de poeta. Lejos de tener que prescindir de una de sus pasiones, supo complementarlas para crear una convergencia única y llena de riqueza.

De esta unión nacen sus *Liricografías*<sup>13</sup>, fechadas aproximadamente en 1954, que consisten en unos poemas ilustrados con diez dibujos a color. Se muestran aquí algunos ejemplos de los dibujos de Alberti.

Mencionar también que en su admiración por la pintura,



Fig. 5. Rafael Alberti. *Liricografía* (1954).

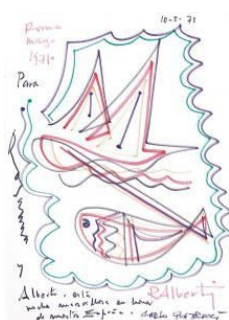


Fig. 6. Rafael Alberti. *Liricografía* (1954).

dedica su obra *A la pintura* (1948) al célebre Pablo Picasso, Zurbarán y el maestro Goya, enriqueciendo aún más ambas partes de su trabajo.

También dentro de la Generación del 27, la obra *Poeta en Nueva York*, escrita por Federico García Lorca y publicada diez años después de ser escrita, cuenta con ilustraciones y esbozos propios del artista. Esta presenta un análisis amargo de la sociedad, urbanizada y cuyo amparo se encuentra en las tecnologías más que en los seres humanos. La obra se llevó a cabo a raíz de un viaje a Nueva York que realizó el propio artista entre 1929 y 1930. Este trayecto marcaría un antes y un después en su trayectoria personal, dado que es al regreso de este viaje cuando Lorca decide abrazar las vanguardias y alejarse de la poesía tradicional.



Figs. 7 y 8. Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York* (1929).

<sup>13</sup> García Flores, A.B., “Rafael Alberti, el poeta que dibujaba versos de luz”, *Rtve*, sn, 2011. Disponible en internet: <http://www.rtve.es/noticias/20110311/rafael-alberti-poeta-dibujaba-versos-luz/415907.shtml> (Fecha de consulta: 28-V-2018)



Fig. 9. Maya Angelou y Jean-Michel Basquiat. *Life Doesn't Frighten Me* (1993).

El libro es corto, muy simple y con una carga simbólica fuerte. Lo más llamativo de esta obra son sus ilustraciones, el acompañamiento visual que reciben los textos se aleja de las formas redondeadas y colores suaves que se suelen asociar a los pequeños para adentrarse en pinturas tribales, callejeras y ruidosas. Un estilo artístico fuertemente relacionado con el *Art Brut* por la agresividad del trazo, la narrativa que se esconde en las historias y esa marginalidad que a veces recibe el arte por no adaptarse a los estándares sociales. En este cuento aparece el dolor y las turbulencias que acompañaron la infancia de esta destacada mujer por medio de bocetos graffiteros, collages y colores estridentes.

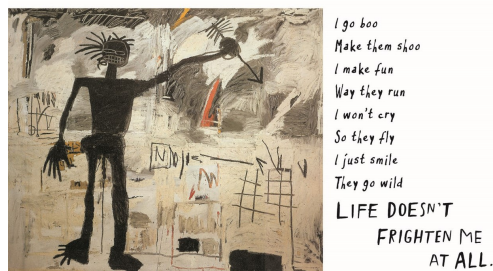


Fig. 10. Maya Angelou y Jean-Michel Basquiat. *Life Doesn't Frighten Me* (1993).

Dos formas muy distintas de enfrentar el miedo, pero un mismo mensaje: por aterradora que sea la situación, por grande y monstruoso que sea nuestro demonio, no puede detenernos. La vida aguarda momentos por vivir que pueden ser los más preciados, y quizá estén detrás del monstruo malvado. Quizá detrás no haya nada. Pero el miedo no puede ser un impedimento.

<sup>14</sup> Alayón, A., “Esto fue lo que sucedió cuando Maya Angelou y Jean-Michel Basquiat se unieron en un libro de poesía”, *Mor.bo*, sn, 2018.

Disponible en internet: <http://ismorbo.com/esto-fue-lo-que-sucedio-cuando-maya-angelou-y-jean-michel-basquiat-se-unieron-en-un-libro-de-poesia/> (Fecha de consulta: 16-V-2018)

Otra referencia natural a la hora de crear un poemario ilustrado, donde el resultado estético tiene el mismo peso que el mensaje, son los caligramas. Un caligrama es un recurso estético entre la palabra y el dibujo que utiliza bien un poema, bien un texto o una sola palabra, para con esta tipografía crear dicha imagen o una que pueda evocarla de algún modo. Los caligramas se enmarcan dentro de la poesía experimental de la literatura de vanguardia. El momento de su lectura o su contemplación estilística podían tener una importancia mayor que el propio mensaje a tratar.

**KARAWANE**  
 jolifanto bambla ô falli bambla  
 grossiga m'pfa habla horem  
**égiga goramen**  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
**anlogo bung**  
 blago bung  
 blago bung  
**bossa fataka**  
 u uu u  
 schampa wulla wussa ólobo  
 hej tatta gôrem  
 eschige zumbada  
**wulubu ssubudu uluw ssubudu**  
 tumba ba- umf  
 kusagauma  
 ba - umf

Fig. 11. Hugo Ball.  
 Karawane (1917).

Aunque no se trate del ejemplo de caligrama al uso, el poema "Karawane" de Hugo Ball con letras mezcladas de forma azarosa formando palabras difíciles de pronunciar que carecen de significado socialmente aceptado, respalda el hecho de que algunos poemas eran más vistosos por su acción performativa, su pronunciación o su organización visual, que por el mensaje que trataban.

Esta clase de organización visual en la poesía centrada en la estética había existido dentro de la caligrafía árabe, pero por la cercanía y la información que se tiene de la vanguardias en nuestros días y en nuestra localización occidental, los caligramas se nombran cuando las vanguardias, y en

especial, Guillaume Apollinaire, buscan un signo distintivo de ruptura e innovación y se centran en estas creaciones estéticas.

Así en palabras de Apollinaire: "Los artificios tipográficos llevados muy lejos con gran audacia tienen la ventaja de hacer nacer un lirismo visual que era casi desconocido antes de nuestra época"<sup>15</sup>

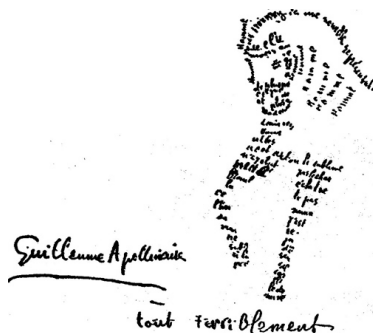


Fig. 12. Guillaume Apollinaire.  
 Caligrama (1918).

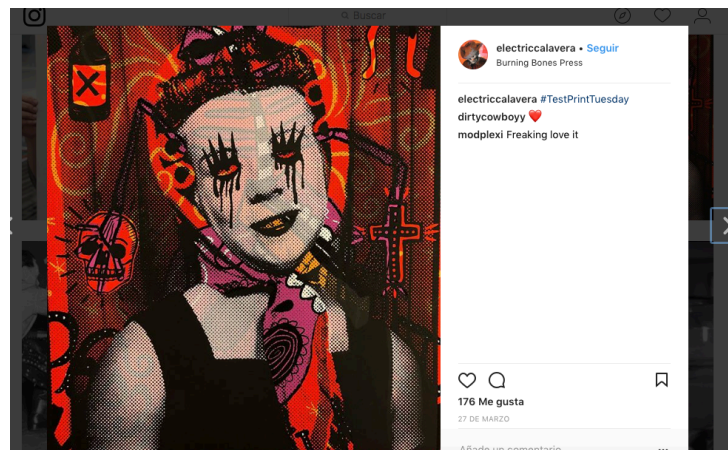
De cualquier forma, existe un referente clave en cuanto a la realización de las ilustraciones que, pese a todo, no puede ser ignorado. En una sociedad interconectada en la que la información viaja por megas, gigas y en cuestión de instantes, como artista

<sup>15</sup> <https://sites.google.com/site/047lenguayliteratura/caligrama> (Fecha de consulta: 22-V-2018)

creativa corresponde estar al tanto de las tendencias que siguen otros colectivos, de la misma forma que los historiadores del arte han corroborado que en las vanguardias se coleccionaban estampas japonesas, recortes de periódicos y revistas o fotografías.

Las formas de comunicación se diversifican y nosotros con ellas. Ahora un perfil de internet encuentra trabajo y gracias a un *blog* se consigue publicidad. Con toda esta inmersión, veo también necesario hacer referencia a estilos de dibujo e impresión que he podido seguir desde *instagram*.

La cuenta *@electriccalavera*, cuyo estudio a su vez es *@burningbonespress*, de Texas, es un taller de serigrafía que expone sus obras de forma pública. Utilizan colores llamativos, estridentes y muy luminosos contrastados con negros. Los trabajos que realizan tienen como inspiración México, el día de los muertos, el licor, las calaveras, las carreteras, las motocicletas, y/o los vaqueros del viejo oeste. También hacen carteles para eventos y conciertos. Este tipo de empresas son un ejemplo de inspiración neogótica y neobarroca.



Figs. 13 y 14. *@electriccalavera*. Capturas de pantalla (2018).

Los historiadores y críticos de arte del nuevo siglo apuntan a que la nuestra será la era del neobarroco<sup>16</sup>, no por el arte sobrecargado y pomposo, no estamos reviviendo el exceso arquitectónico, por poner un ejemplo. Lo que sobrecarga esta época es la información. El pensamiento general que

<sup>16</sup> Vidal Mesonero, A., "La era Neobarroca. Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial", *Croma Cultura*, sn, 2012, p. 6.

Disponible en internet: <https://www.cromacultura.com/neobarroco/> (fecha de consulta: 26-XI-2017)

pesa sobre nuestras generaciones, entre las que me incluyo, es de indeterminación. No hay líder ni bandera que nos represente. Cualquier dato al alcance de la mano convierte el esfuerzo por el conocimiento en ridículo. La crueldad en las pantallas forma parte de nuestra educación. Este neobarroco no es sino un reflejo del eterno adolescente.

Se caracteriza por el ritmo y la repetición, que bien queda plasmado en este trabajo en las ilustraciones de “Solo a veces” o “Sepia”. Incluso el proceso serigráfico es en sí mismo una técnica de repetición en serie. Somos la clase de público que con rapidez destruimos, con rapidez creamos y con rapidez nos saturamos.

Otra de las características son el límite y el exceso, que de sobra quedan tratados en la pieza “Droga”, que trata sobre el exceso de medicamentos y de cómo se satura el cuerpo cuando no existe otro remedio que tomarlos. El sistema cultural nos empuja hacia ciertos límites después de habernos educado en ellos. Nos enseña que es divertido romper las reglas. Nos enseña que las consecuencias existen para según qué personas.

En ensalzamiento de la violencia, el horror y el erotismo no se modifica apenas desde el barroco clásico. Somos poco impresionables, cada vez menos, y nos sentimos atraídos por aquello que pueda provocar alguna emoción en unos cuerpos que cada día están un poco más inertes.

Dentro de mi trabajo existen varias piezas que tratan el tema del horror, así como la muerte o el dolor, entre ellos se puede nombrar el de “Sangre”, “La bruja Pelirroja”, y de nuevo “Droga”.

Estas características van directamente ligadas con la que trata sobre la fugacidad de la vida y la banalización de la muerte, como algo trivial y cotidiano.

Y no es que hasta ahora no se hayan tratado temas como la muerte o el tiempo, sino que es en nuestra era cuando se utilizan como un símbolo capital, que tratan de alcanzar el máximo valor en una subasta, pero que no tienen un respeto por la divinidad, la vida o la muerte, que hasta ahora habían frenado esa imagen pública.

Ahora sólo el impacto en el público puede provocar interés en la pieza. No es una oración determinante, no se trata de que no exista interés sin impacto, pero cada vez más se busca la emoción como parte de la pieza. Es una vivencia de “todo incluido”, a la espera de que alguno de todos esos estímulos conecte nuestra capacidad de sentir. Y de esto trata la última de las características: el artificio y el simulacro. En la creación de formas extravagantes y llamativas que compongan piezas estéticas, nuevos

pensamientos o tendencias de moda, que incluso siendo de forma consciente algo artificioso, éstas respondan ante las peticiones públicas de emoción.

La siguiente cuenta que me ha influido en el mundo de la serigrafía es *@ratslab\_shop*, un estudio de serigrafía independiente que diseña, serigrafía y vende desde su propio

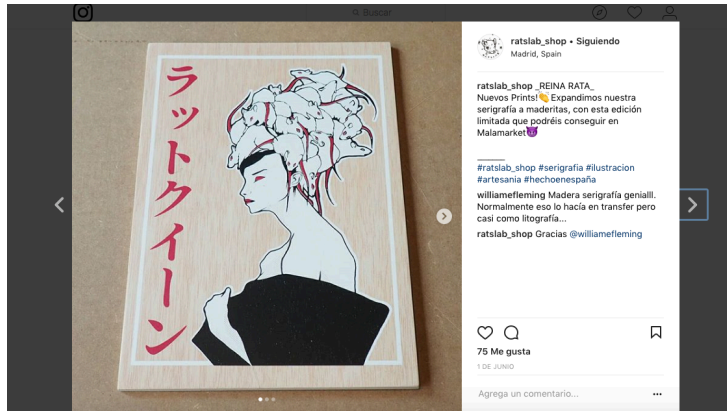


Fig. 15. *@ratslab\_shop*. Captura de pantalla (2018).

trabajo, sin embargo con imaginación y trabajo duro se puede conseguir cualquier cosa.

Esta empresa se centra en diseños que apuestan en contra del maltrato de los animales, bajo el lema que dice “las ratas también bailan claqué”. En su cuenta informan del proceso de creación desde el diseño hasta la estampación, además de precios y ofertas, puesto que es un medio de difusión que utilizan para promocionarse.

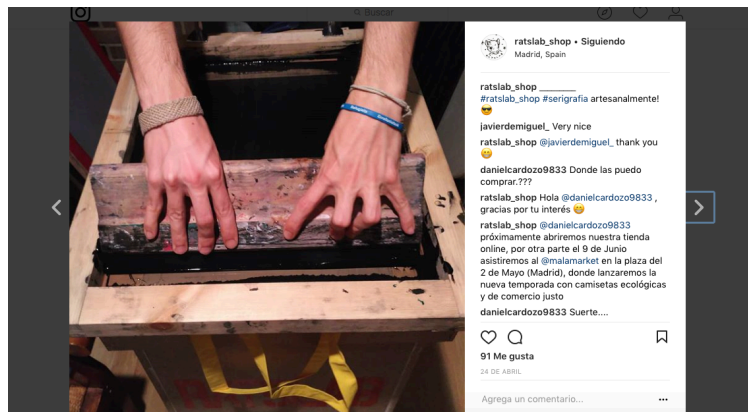


Fig. 16. *@ratslab\_shop*. Captura de pantalla (2018).

La última cuenta a la que me gustaría hacer mención, aunque hay muchas que se quedan sin nombrar, pero todos los referentes tienen que ser priorizados por aquellos que han marcado significativamente el proceso de trabajo,



Fig. 17. *@woozymachinetattoos*. Captura de pantalla (2018).

domicilio. Es una cuenta española y he tenido la suerte de conocer a los propietarios en persona y poder ver de primera mano cómo funciona su pequeña empresa. Cuando no se dispone de un gran taller para fabricar en masa o insolar unas pantallas parece que será imposible realizar el

es *@woozymachinetattoos*. Esta se trata de una cuenta de tatuajes localizada en Londres que quizá tenga menos que ver con el proceso serigráfico, pero sí con el desarrollo de las ilustraciones por tratar por medio del dibujo aquello que yo persigo: la obviedad del humor. En piezas como “Perséfone” donde las piedras tienen escrita la palabra piedra en cada una de ellas, está más que presente la influencia de este tipo de ilustraciones/tatuajes/reflexión metalingüística. En un principio cada una de las piedras pretendía ser una carga distinta y tener escrito una



Fig. 18. *@woozymachinetattoos*. Captura de pantalla. (2018).

problemática real de la vida como el estrés o la familia o el propio drama. Sin embargo eso caracterizaba la viñeta. La volvía alguien en una circunstancia. Por otra parte, introducir la palabra escrita en una ilustración es un tipo de recurso que encuentro necesario para el tipo de ideas que trabajo, además de lo mucho que me divierte su resultado.

La problemática metafísica o en este caso metalingüística, siempre ha despertado una especial curiosidad en mi pequeña cabeza. La realidad cuestionándose sobre sí misma. La lengua hablando sobre sí misma. En este caso, un tatuaje hablando sobre sí mismo. De alguna forma tratamos los temas que nos atraen o nos intrigan, sean del ámbito o disciplina que sean. En este caso la filosofía, el tatuaje y la ilustración convergen en un referente común.

### 3. El mensaje

En este proyecto he partido de poemas que tenía ya escritos antes de comenzar este proyecto, y otros que surgieron en su desarrollo, en los que yo tenía algo que decir. Pero aunque pudiera pensar en una imagen o un momento, no pensaba en una ilustración que pudiera acompañar dichos escritos.

Por tanto, a la hora de decidir ilustrarlos por medio de dibujos a mano que luego iban a pasar por el proceso de impresión, encontraba que representar un concepto ambiguo y sumamente abstracto no siempre estaba tan claro.

Entonces, ¿por qué buscar una imagen que acompañara el texto? Este proyecto completo se presenta como una esfera, donde una de las partes no podría existir sin la otra y donde algunos conceptos que puedan escaparse, tienen la oportunidad de ser reencontrados por tener una doble lectura.

Un texto es un escrito cuando no tiene lector, cuando pasa a ser olvidado, cuando nunca es pronunciado. Cumple su función cuando pasa a ser leído. Lo mismo pasa con una imagen. De pequeña aprendí conceptos como “lenguaje”, “conector” o “vía de comunicación” e impactó en mí que pudiera existir un mensaje pero al mismo tiempo la comunicación no se llevara a cabo porque ese canal o vía de comunicación estuviera roto por falta de atención, lenguajes distintos... Sin embargo no entendía qué ocurría cuando existía un mensaje pero no se hacían partícipes a otros. ¿Seguía considerándose roto ese canal si no se intentaba? ¿Dejaba de existir el mensaje si nadie era consciente de él? El momento catártico de expulsar las ideas en un papel es una parte esencial de este proyecto, pero no marca la diferencia entre un día y otro. El receptor, el lector, el observador que sólo quiera ver las imágenes, todos ellos son la parte que puede hacer que este mensaje pueda existir.

El proyecto, además, parte de la necesidad de introducir imágenes y palabras de forma repetitiva, porque algunas ideas aparecen infinitas veces en la cabeza y si no se lleva a cabo un gran trabajo interno de aprendizaje, estas ideas tienen siempre la misma sonoridad, forma o color. Es por esto que la doble lectura forma una parte tan importante del proyecto, si bien podría parecer redundante estar constantemente hablando de lo mismo, el mensaje se estudia desde distintos campos: la semántica, la lingüística, la pragmática e incluso el humor. El mensaje llega por la forma de ser transmitido y no sólo gracias al texto. Radica en la forma indisoluble que se ha creado cuando el todo es mayor que la suma de sus partes, en este caso concreto: un dibujo y unas palabras consiguen tratar una idea, un sentimiento, una necesidad de comunicación.

## 4. Metodología de trabajo

### a. Toma de contacto

En un principio el método serigráfico ofertaba la posibilidad de introducir fotografías, técnica con cierto margen de maniobra por los años de cercanía y perfeccionamiento que un taller no posibilita.

Asimismo introducir en esas imágenes diferentes colores y modificaciones digitales me abría un abanico creativo que además de ser realizable, resultaba emocionante y novedoso.

El proyecto se inició recolectando imágenes específicas ya tomadas, que pudieran representar aquello que trataba de forma escrita. Por suerte disponía de un banco de las mismas que había acumulado con los años y parecía más que sencillo seleccionarlas y procesarlas.

Nada más lejos de la realidad, con una colección de distintas estampas en la mesa los problemas empezaron a surgir. Utilizar imágenes horizontales, verticales, en primer plano una de detalle, un retrato, luego una imagen más general de objetos... Además de utilizar colores, ya no sólo distintos, sino que en una imagen utilizaba una tinta flúor y en otra imagen una tinta brillante. Tampoco los papeles en los que imprimía coincidían. El abanico de posibilidades que en un principio me había cautivado, estaba dejando de lado la cohesión del proyecto para dejarme llevar por la experimentación técnica. Todo esto era estimulante en la práctica diaria, y servía de aprendizaje y motivación, sin embargo eran impresiones sueltas, no parte de un total.

Cada imagen podía estar unida con su texto, pero no con una imagen anterior, con una posterior, con un total. Y pese a aportar información real sobre muchas de las situaciones relatadas, porque por ejemplo, en el poema "Tú y Yo" utilizaba una fotografía de mí misma cuando era niña, cada imagen estaba pensada para que complementara, pero no para que cerrara el círculo.



Fig. 19. Colección personal.  
Fotografía (1999).



Figs. 20, 21 y 22. Colección personal. Tratamiento a partir de fotografía (2018).

Fallaban al estar unas junto a otras, sentía la falta de cohesión. Este fue el momento de inflexión en el que deseché las obras impresas hasta el momento, no como un descarte absoluto que acabara con la destrucción de todo mi trabajo, pero sí como el planteamiento de un nuevo enfoque para este proyecto concreto que en mi estructura mental tenía unas formas a las que se debía ajustar.

Es por esto finalmente decidí acompañar con ilustraciones creadas desde cero, de forma manual, impresas en serigrafía, que ya manejaba con la soltura que he desempeñado gracias a las fotografías.

El proyecto evolucionó de forma natural, ha tomado sus propias decisiones y, en este caso concreto, he sabido escucharlas.

## b. Desarrollo ilustraciones

Cuando la decisión de crear las ilustraciones estaba tomada, tenía claro que no podía volver a caer en los mismos errores de impresión, formato o tinta. Las primeras semanas consistían únicamente en la toma de decisiones que marcarían la nueva etapa de este proceso. Desde el principio el formato del libro pretendía ser alrededor de un A5, un formato de bolsillo, ligero y fácil de manejar.

Para el papel me decanté por las hojas de acuarela A4 de

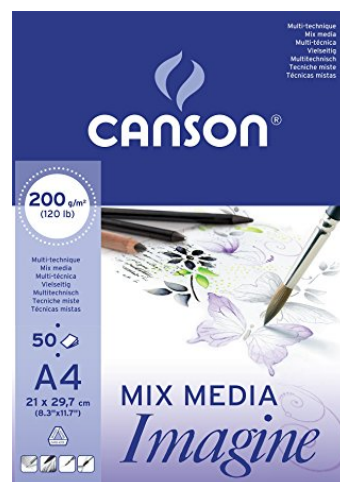


Fig. 23. Totenart.  
Imagen de ejemplo (2018).

*Canson*, vienen en paquetes de cincuenta y siempre podía contar con el mismo papel. Un grosor de 200 gm me aseguraba que las hojas resistieran las idas y venidas, subir al escáner, las carpetas, absorber bien la tinta y un rápido secado.

El tema de las tintas y los colores a utilizar fue un poco más complejo, ya que me había dado problemas anteriormente. Parte de la magia de la serigrafía es poder crear colores nuevos por la superposición de tintas. Sin embargo, el resultado final iba a pasar por una imprenta y tenía una parte de incierto. No revisaría los acabados de la misma forma que puedo controlar los resultados en el taller. Por otra parte cuantas más tintas distintas, esto es, cuantos más colores pusiera, más posibilidades habría de que el color fuera distinto y me diera problemas. Pero, con esto en mente, es cierto que las tintas de serigrafía son magníficas, y si me iba a pasar gran parte del proyecto sacando copias en busca de la imagen correcta, tendría que ser de algo que me entusiasmara.

Al final me decanté por el rosa flúor y el negro, siendo consciente de que en la imprenta ese flúor podría después variar hacia un fucsia o un magenta, dependiendo del tóner que utilizaran, pero que esa concesión merecería la pena.

El negro estaba fuera de toda duda, el texto iría escrito en negro y el libro buscaba una absoluta coherencia, por lo tanto una de las tintas sería negra.

El segundo color estaba en duda entre verde por ser un color de ojos asociado a las esposas del Ángel caído, las hogueras de brujas y el espiritismo que aparece en “La bruja pelirroja”.

Por otra parte estaba el rosa, que finalmente seleccioné, por ser un color que muchas jóvenes entre las que me incluyo, rechazamos en la etapa de la adolescencia tratando en vano de rebelarnos contra esa feminidad impuesta.

Resulta que no era el color con lo que había que protestar, tampoco contra la propia feminidad, sino sólo contra la imposición. Lo elegí como parte de un proceso de integración de la identidad, por lo que soy y no por lo que se espera de mí, o por lo que me hacen creer.

Con estas decisiones tomadas, sólo tenía que ponerme a dibujar. Existían conceptos, palabras clave que quería llevar al mundo de la ilustración. El primero que probé a dibujar, a base de soldaditos de juguete de distintas referencias fue la ilustración para el poema “sepia”.

Estos pequeños soldaditos de juguete representan cada uno de los pensamientos destructivos que aparecen cuando alguien piensa en sí mismo, se mira en un espejo, pero se siente de forma monstruosa.

El truco se esconde en que la única referencia que se menciona a la autoimagen, se hace en el título y es en forma de guiño personal.

Para un autor, un artista de la índole que sea, es importante que la obra pueda ser, una cosa para unos, pero otra cosa para uno mismo. El mensaje nunca va a llegar de la misma forma, yo quería hacerlo evidente, dejando pequeños juegos de palabras, engaños sutiles que hicieran de la obra el mejor regalo posible para su creador. Con esta intención, dibujo los “soldaditos”.

Para meter las dos tintas desarrollé el siguiente sistema: el rosa sería la parte del bocetado, todas las líneas en falso que uno da hasta que el dibujo está en su sitio. Las formas rectangulares de encaje y hasta los detalles que acercan la figura a ser lo que trata de ser.

El negro sería el resultado final, la línea “oficial”, esa que se da por buena y que sirve para reconocer un objeto y diferenciarlo del resto.

Más adelante, esta forma de utilizar la tinta rosa como una guía para abocetar, se va a intercalar con algunas ilustraciones en las que las dos tintas se combinan en espacios diversos, como una forma de complementación de opuestos y no como un proceso continuado.

Será, por ejemplo, el caso de “Garabato”. Aquí el color rosa del propio dibujo ya no está preparando el lugar, sino que lo está complementando. Estas han sido las dos formas de enfrentarse al color por medio del dibujo.

El estilo del mismo se ha tratado de mantener alejado de las representaciones realistas y descriptivas que, como sucede en el caso de las sillas, concentraría mucho el objeto a tratar, eliminando toda la ambigüedad que permite a la poesía ser un amante sin dueño.

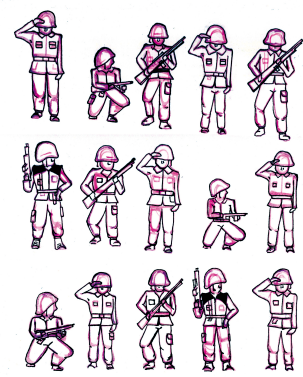


Fig. 24. Colección personal. Escáner (2018).

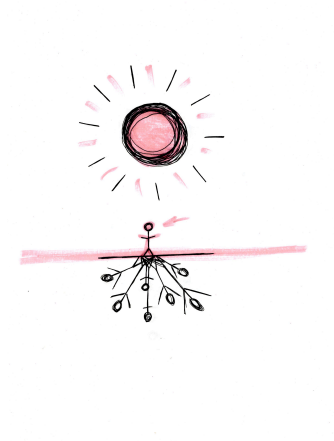


Fig. 25. Colección personal. Escáner (2018).

Que los personajes humanos tengan los menos detalles posibles, los convierte en figuras icónicas y no en tipos con nombre y apellido. También con la ilustración he perseguido la idea detrás de sus cientos de representaciones formales. Un sol se puede entender desde unas cortinas descoloridas por su paso, una fotografía de un gran astro, unas gafas opacas, una piscina y un bañador, también se puede tomar desde una deidad que cuida los cultivos y representarlo con semillas. Las lecturas son tan amplias como las experiencias que se le quieran asociar. No obstante, algo que pueda pasar por círculo y algunas rayas a su alrededor es comúnmente aceptado por sol dentro de la pictografía<sup>17</sup> humana.

### c. Digitalización

Una vez la ilustración estaba creada en papel, tiene una serie de pasos que seguir hasta terminar por ser una estampa serigráfica. En el comienzo del proceso tenía ciertas dudas sobre la necesidad de llevar a cabo todo el transcurso. ¿Si la ilustración está ya diseñada no es suficiente? ¿No será trabajar el doble para un mismo resultado? Nada que ver. Un primer dibujo es la sombra de una estampa final. Tanto la calidad como a la hora de unificar texturas y color, el resultado es notablemente mejor.

El proceso consistía en lo siguiente:

- Escanear la imagen ya dibujada a dos tonos y guardarla en el ordenador en jpg.
- Abrir photoshop con un nuevo documento A4, porque es el tamaño de las hojas en las que he decidido imprimir. (Archivo, nuevo documento, papel internacional A4, OK)
- Escalar la imagen (cmd + t) hasta tener el tamaño que se quiere. [sólo en caso necesario]
- Duplicar la imagen. ( Imagen, duplicar imagen, nombrar, OK )

En este momento del proceso tenía dos archivos iguales del mismo tamaño, uno será para la tinta negra y otro para la tinta rosa. Es importante para que luego el registro no de problemas y las dos imágenes se solapen sin dificultades.

A partir de aquí la forma de trabajo será distinta en cada una de las imágenes.

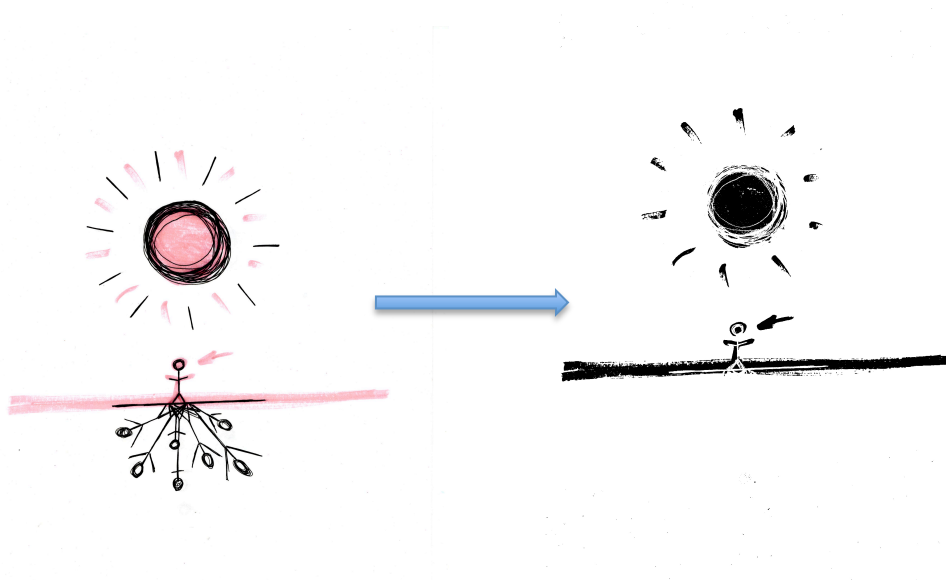
---

<sup>17</sup> S. f. Lingüística, escritura en la que los objetos e ideas se representan mediante dibujos que, de algún modo, se asemejan a lo representado. "pictografía." *Gran Diccionario de la Lengua Española*, 2016, Larousse Editorial, S.L. Disponible en internet: <https://es.thefreedictionary.com/pictograf%C3%ada> (Fecha de consulta: 29-V-2018)

Imagen 1.

- Nombrar como ROSA. Será la tinta que se imprima de ese color.
- Desbloquear la capa seleccionando el candado.
- Crear nueva capa (shift + cmd + n). Llamar capa 1
- Pintar la capa de blanco con el bote de pintura.
- Colocar la capa 0 encima de la capa 1.
- Seleccionar los trazos negros del dibujo (selección, Gama de color, seleccionar el negro, OK)
- Con la goma borrar todo lo seleccionado. Este proceso se puede realizar las veces que sea necesario hasta que la imagen quede tal como se desea.
- El resultado visible será la tinta rosa.
- Modo, escala de grises, combinar las capas, descartar información de color.
- Niveles, subir los negros de 0 a un valor de entre 30 y 40.
- Modo, mapa de bits, acoplar las capas, salida de 300 pxls/pulgada y trama de semitonos, lineatura de 35 y el ángulo puede variaremos entre 0, 15, 45 y 75 para que no se dé efecto moaré.
- Para guardar en jpg se debe volver al modo escala de grises con un factor de tamaño de 1.
- Guardar como, ROSA, formato jpg.

El resultado en la ilustración de “Garabato” sería pasar de una primera imagen escaneada, a tener el documento digital de una sola tinta, la rosa para este proyecto.



Figs. 26 y 27. Colección personal. Escáner (drcha.) y digitalización (izda.) (2018).

## Imagen 2

Con esta segunda imagen, el proceso es similar pero a la inversa, aunque también existe la posibilidad de vectorizar la ilustración una vez eliminada la parte rosa. Veremos ambos procesos.

- Nombrar como NEGRO. Será la tinta que se imprima de ese color.
- Desbloquear la capa seleccionando el candado.
- Crear nueva capa (shift+ cmd + n). Llamar capa 1
- Pintar la capa de blanco con el bote de pintura.
- Colocar la capa 0 encima de la capa 1.
- Seleccionar los trazos rosas del dibujo (selección, Gama de color, seleccionar el rosa, OK)
- Con la goma borrar todo lo seleccionado. Este proceso se puede realizar las veces que sea necesario hasta que la imagen quede tal como se desea.

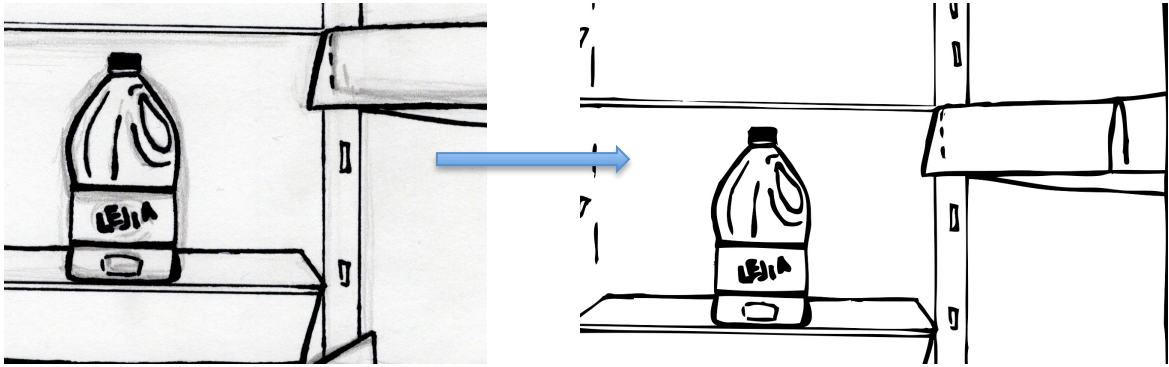
Al no tener sombras y ser una tinta plana, es en este momento cuando se puede seguir el mismo proceso de antes y convertir la imagen en mapa de bits, o guardar y vectorizar.

Para vectorizar:

- Guardar como, NEGRO, formato jpg.
- Buscar imagen en la carpeta de origen, abrir con, ilustrator.
- Seleccionar dos veces con la herramienta negra de flecha, de ilustrator encima de nuestra imagen. Seleccionar ilustración detallada.
- Guardar como, NEGRO, formato ai.
- Buscar en la carpeta de destino. Abrir con, photoshop.
- Guardar como, NEGRO, formato jpg.

Quizá este otro método parezca más engorroso porque se tengan que abrir dos programas, pero las ventajas de vectorizar una imagen en este caso concreto, que no se pretende utilizar unas escalas muy diferentes de la versión real, es el perfeccionamiento de los bordes y el acabado de ilustración que puede interesar en según qué trabajos.

Aquí se muestra un ejemplo de la misma imagen del poema “Droga”, una de ellas escaneada y la otra vectorizada. En esta imagen las tintas se dibujaron en dos veces tratando de buscar el método más rápido y eficiente.



Figs. 28 y 29. Colección personal. Escáner (drcha.) y vectorización (izda.) (2018).

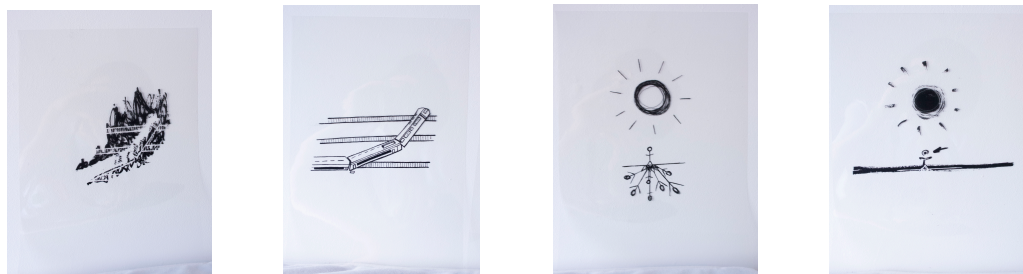
#### d. Proceso serigráfico

En relación con el proceso serigráfico, éste no sólo implica el momento en el que la tinta se desliza sobre el papel sino que tiene, como todo, unos pasos a seguir para que el objetivo pueda llegar a buen puerto.

Las imágenes NEGRO y ROSA creadas desde el ordenador, se deben imprimir en acetato, que es un plástico transparente y permite pasar la luz, además tiene una alta definición en cuanto a la calidad del diseño que imprime. También se puede dibujar directamente encima de un acetato, utilizar cartulinas recortadas que sean oscuras y de alta opacidad, o imprimir la imagen en un papel normal y pasarle aceite hasta volverlo transparente.

El objetivo es que no pase luz por donde está el dibujo. La impresión ha sido el método utilizado en este trabajo por la fidelidad que ofrece, además de su comodidad. Aunque bien es cierto que a nivel económico el desembolso de un acetato es mayor que el de una cartulina, para textos diminutos o detalles faciales las posibilidades de error jugaban en contra.

Aquí muestro algunos ejemplos de fotolitos, para demostrar la fidelidad de impresión. El plástico transparente está sobre fondo blanco para que toda la atención recaiga en la imagen.<sup>18</sup>



Figs. 30-34. Colección personal. Fotografías de archivo (2018).

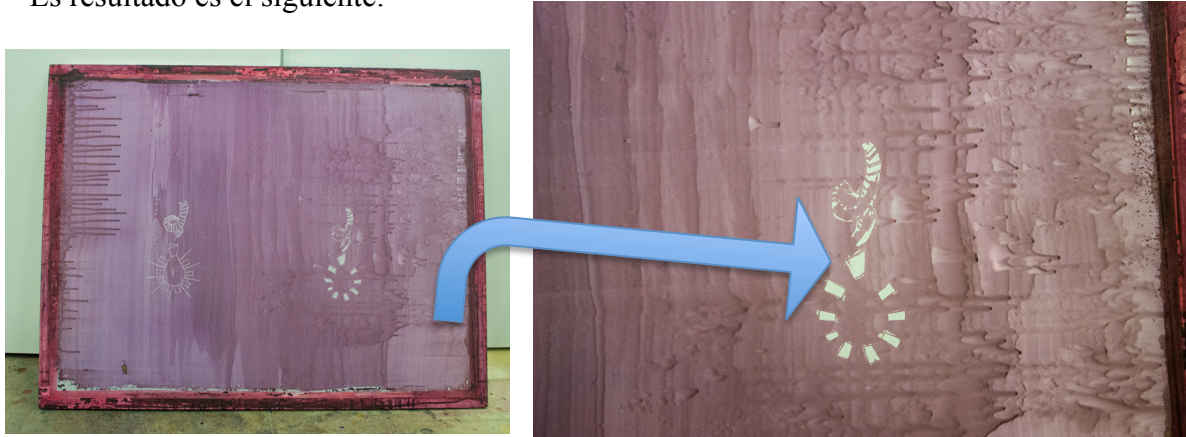
Una vez impresos los acetatos, es el momento del trabajo en el taller. Las planchas han de estar preparadas del día anterior por lo menos, lo que implica una organización de trabajo previa. Contando con que las planchas tengan líquido emulsionante y los fotolitos o acetatos en la mano, se accede a la sala de la insoladora con la linterna del móvil o la luz de la habitación pero las puertas cerradas porque todos los productos son fotosensibles. En la pantalla de cristal es importante que las imágenes estén en la misma dirección que se han creado, tal como luego se verán de forma definitiva. Las imágenes no tienen que estar muy cerca unas de otras para que la tinta no invada el espacio de la imagen que no se quiera trabajar, pero se puede aprovechar todo el espacio de la pantalla. Esta se colocará encima de la pantalla de cristal con los bordes hacia fuera, de forma que la pantalla de cristal y nuestra pantalla estén colindantes de forma horizontal. El pequeño tubo de plástico se coloca encima para que pueda hacer vacío y se cierra. La máquina se pone en marcha. El temporizador puede variar en función del trabajo que se realiza, yo he trabajado con 1.60 mnt y con atención al vacuómetro para que oscile siempre entre 20 y 40 de presión, teniendo que encenderse o apagarse en función de si sube o baja.

Al llegar al tiempo marcado, la máquina deja de funcionar y ha de apagarse. Nuestra pantalla, ahora con el diseño, se humedece para eliminar la emulsión que ha sido intensificada por el exceso de luz. La *carcher* es la encargada de liberar la imagen y, si todavía aparecen zonas que se resisten, antes de insistir con la presión del agua, es

<sup>18</sup> El lugar donde todos los acetatos han sido impresos ha sido *Linea 90*, tienda de material escolar y de oficina (Teruel). Todos los encargos fueron atendidos de forma satisfactoria.

mejor pasar un pequeño cepillo. Aún con todo no basta frotar por un lado porque al ser un entramado de hilos, la emulsión pasa por ambas partes. De esta forma se puede confirmar una liberación perfecta de la imagen, y para cerciorar que la pantalla está lista, se mira directamente al sol para ver si se cuela la luz por donde está la imagen, en caso afirmativo el proceso ha sido un éxito.

Es resultado es el siguiente:



Figs. 35 y 36. Colección personal. Fotografías de archivo (2018).

La preparación del entorno de impresión requiere de algunos materiales imprescindibles: un paño mojado, tira adhesiva de alguna clase (celo, scotch, cinta americana, etc.) un cubo de agua, papeles de periódico, los papeles de imprimir, los acetatos. Además el truco personal que desarrollé para hacer los registros requería de cartulina gruesa.

Con todo este material en el punto de trabajo, se seca la plancha con el secador en frío ya que el exceso de calor podría forzarla. No se puede usar mojada porque las tintas son acrílicas y con el agua se disuelven.



Fig. 37. Colección personal. Fotografía de archivo (2018).

Para asegurar el registro las atornillo a la mesa de vacío que asegura el movimiento vertical, pero no el horizontal ni el oblicuo.

Para el registro utilizo los acetatos antes nombrados y me aseguro de mover la impresión hasta que coincida con la que aparece en la pantalla. Cuando es así, la pego a la mesa para no perder la referencia y corto tres pequeños trozos de cartulina con la

que he marcado dos lados colindantes del acetato. Al haber impreso en A4 la misma impresión me sirve para el registro y puedo evitar quebraderos innecesarios. Despego mi referente y la puedo poner y quitar cuantas hojas quiera, mientras corre la tinta porque mis pequeños chivatos no se moverán.

Cuando termino con una tinta es importante eliminar de inmediato el color sobre la parte sin emulsión de la pantalla porque sino deja restos y sombras que son difíciles de limpiar, pero al ser acrílico con pasar por encima el paño mojado y tener unos periódicos debajo no habrá mayor problema.

La tinta rosa siempre es la primera en imprimirse, así es como está diseñado el proyecto y en serigrafía el negro es el último color que se añade, ergo yo tampoco iba a ir en contra de la jerarquía de impresiones en cuanto al color se refiere.

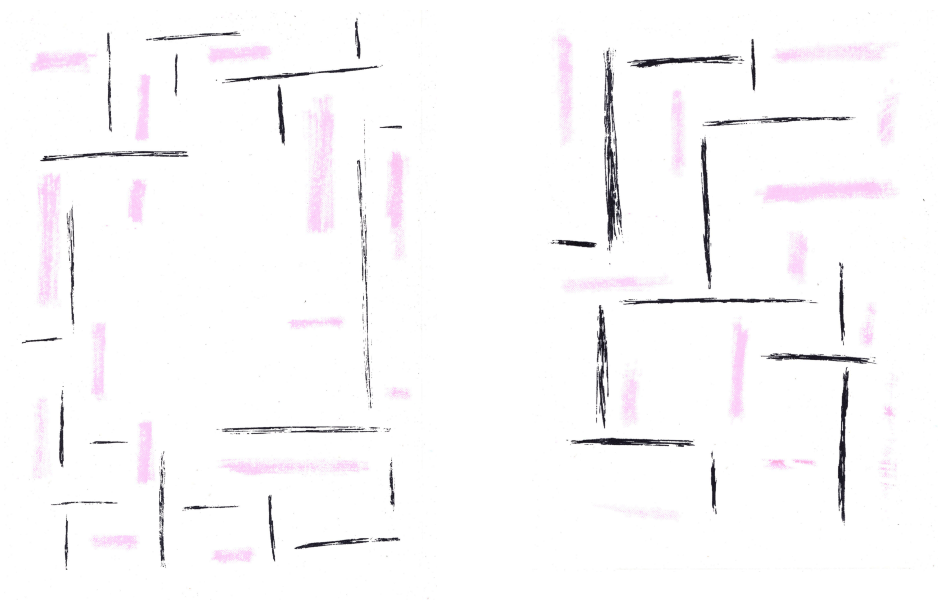
Este es el proceso que tuve que seguir con todas las ilustraciones y las dos tintas que cada una de ellas conllevaba. Además de algunos casos en los que tuve que repetir las imágenes por complicaciones. El día que estuve para imprimir “Perséfone” y “Tiempo que matar” las ilustraciones no se levantaron bien y sólo se colaba tinta por algunas zonas. Fue en este momento cuando descubrí que utilizar un pequeño cepillo y frotar con delicadeza tiene mejor efecto que tratar de dar con agua a presión con la posibilidad de que se levante toda la emulsión.

Estas pequeñas desventajas y los descubrimientos que conllevan se deben a que el aparato de agua a presión que se utiliza tanto para limpiar como para liberar las pantallas, la *carcher*, sufrió un pequeño percance a mitad de curso aproximadamente. Desde entonces hemos trabajado con demasiada presión o con insuficiente y esto ha conllevado el desarrollo del ingenio por parte de los distintos alumnos, entre los que me incluyo. A pesar de los días improductivos que me obligaron a repetir todo el trabajo, las ilustraciones quedaron todas impresas y terminadas.

Además de las 20 ilustraciones a imprimir, tenía que diseñar y pasar al método serigráfico una portada y una contraportada, que abordaran el tema de la poesía desde una perspectiva nueva, moderna y atrevida. Para esta idea tomé prestado un recurso que llevo empleando en las distintas asignaturas de la carrera, tanto para rellenar, crear tramas o dibujo libre. Está basado en la misma temática que se aborda en “Una de las Partes”, acerca de ver el mundo cerrado, terminado y completo, en este caso es una cuadrícula pero no dejan de ser formas geométricas que sólo están cerradas cuando se trata de lo ajeno y lo exterior. *Lo descontrolado del pensamiento* habla de la parte

interna e inacabada, y es por esto mismo que buscaba una representación simple de este concepto, que para nada lo es.

Al final este fue el resultado, dejando en la portada (drcha.) espacio para el título y cubriendo toda la imagen de la contraportada (izqda.)



Figs. 38 y 39. Colección personal. Escáner (2018).

#### **e. Maquetación**

Una vez que todas las ilustraciones habían sido serigrafiadas, tenía que seleccionar la mejor de cada tirada. Tener en cuenta el registro que mejor se ajustara, la tinta sin ninguna aberración, la limpieza de la hoja. Esta selección no fue tan difícil, las hojas habían quedado bien estampadas y exceptuando alguna mancha de tinta que quedaba automáticamente descartada, todas las copias tenían una buena calidad. De cada imagen tenía una media de cinco copias, seis si quería una copia extra para alguien o tenía alguna idea con ella.

Cuando estuvieron seleccionadas tuve que volver a escanearlas todas, esta vez para crear el archivo final. Claro que con algo no había contado: la tipografía. Tanto tiempo dedicado a cómo quería que se viera mi proyecto, el tipo de papel o la tinta que iba a

utilizar y resulta que la mitad del libro iba a estar escrito y no había pensado en qué tipo de escritura quería que tuviera. En *dafont*, una página online especializada en tipografías, podía descargar una que se adecuara mejor al estilo que yo buscara. Y así lo hice, me empeñé a fondo en elegir y descargar fuentes tipográficas manuscritas, en cursiva y redondeadas, sólo para darme cuenta una vez decidida la estética y la fuente, que una letra no implica necesariamente la letra acentuada. Cambiar el estilo tipográfico de las letras acentuadas para que se adaptara de alguna forma a la idea inicial no encajaba para lo que buscaba en este trabajo y todas las fuentes mínimamente similares no tenían o mayúsculas, o acentos o letra ñ. De modo que, resignada, accedí con una letra de fábrica de *photoshop* llamada *Skia* que, si bien no era la primera elección, cubría todas las necesidades de escritura que yo demandaba.

Para crear cada una de las páginas del libro, tanto las escritas como las ilustradas, necesitaba que el formato fuera el mismo para que no diera ninguna clase de error. Es por eso que abrí un nuevo documento de *photoshop* de 12x18 cm, que sería el tamaño de la impresión final, y lo guardé como documento psd. Este documento podía ser abierto siempre que fuera necesario para colocar en él, uno por uno, los textos, y, una por una, las ilustraciones, además de la portada, la contraportada y una guarda. A la hora de guardarlo, además del formato psd que ofrece *photoshop*, en guardar como, *photoshop* pdf guardaba una copia. Un pdf es lo que aconsejan las imprentas, lo que me aconsejaron a mi, y lo que yo envié. Evita que la información se descuadre y es un documento seguro. Ahora bien, yo tenía 46 pdf sueltos y nombrados de cualquier manera y tenía que convertirlos en uno sólo para su impresión. Lo primero que necesitaba era visualizarlo uno detrás de otro y asegurar cualquier fallo. Como sistema de nomenclatura utilicé números de dos cifras con decimales siendo la portada el 00 y la primera página doble 02.1 y 02.2 y aunque es posible que fuera una complicación excesiva, eso me ayuda a ver los documentos como algo doble y no como hojas sueltas. Por último tenía que conseguir que todos los documentos se convirtieran en uno solo, pero para eso recordé que una compañera el año pasado me habló de un programa online que sirve para separar y ordenar documentos en pdf y que nos había sido útil con el tema burocrático *Erasmus*. La página en cuestión se llama *ilovepdf.com* y era tan fácil como recordaba o quizá más. Seleccioné los documentos y al estar nombrados numéricamente no hubo problema con el orden, el programa me descargó el archivo completo y enseguida tuve mi maqueta lista.

## 5. Conclusión y planificación futura

Nunca esperé terminar enfocando un trabajo en algo abiertamente íntimo y personal, quizá como obra tenga un valor tan alto porque me permite ver la madurez adquirida desde que enfrenté este Grado y sus dificultades. Al mismo tiempo encuentro, entre ilustraciones amargas y textos llenos de esa influencia romántica y sombría, unas simpáticas briznas de verde hierba que apuntan con esperanza a competir con el sadismo que pelea a mi lado. Aunque no existe un ejemplo sencillo para demostrar estos nuevos brotes, la ilustración que acompaña “Polvo de estrellas” está cargada de una fuerza hacia todo y todos que, en otro tiempo, hubiera sido imposible. Estas son sólo algunas de las reflexiones que se entremezclan, al ver semejante proyecto finalizado.

Tal como se aborda en la introducción, el planteamiento de esta obra se lleva a cabo con la idea de que pueda ser publicado por una editorial, con el alcance suficiente para llegar a un público más allá de una presentación de Trabajo Fin de Grado. Por tanto este libro presentado es una primera aproximación, que no descarta su ampliación o retoque en un futuro no inmediato.

Al no haber sido presentado, la experiencia de una confrontación a la reacción ajena queda pendiente hasta última hora. Hacer inauguración de esta obra sólo podría entenderse como un monólogo en que sobrepasara las explicaciones, o una presentación limitada de un libro que todo aquel interesado tuviera que hacer cola para manosear. Al ser un proyecto enfocado a un primer acercamiento, tenía más sentido centrarlo en el proceso de desarrollo. No obstante si he podido enfrentar cara a cara muchos temas que, pese a convivir con ellos día a día, dejaba en la sombra para no hacer frente. La introspección, con moderación, sirve como camino de autoconocimiento y ayuda a sanar muchos de los conflictos que provocan un malestar diario prácticamente sin que uno se de cuenta.

Es por todo esto que no podría estar más contenta con el trabajo. Confío que ayude a finalizar esta etapa con éxito, para poder afrontar nuevos desafíos en el futuro.

## 6. Bibliografía

Acereda, A., “Juan ramón Jiménez y el verso libre en la poesía española: del verso francés a Diario de un poeta recién casado”, *Radford University*, 17, 1995.

Bécquer, G.A., *Rimas y leyendas*, Madrid, Alfaguara, 1978.

Medel, E., *Todo lo que hay que saber de poesía*, Barcelona, Ariel Letras, 2018.

Pérez-Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

Utrera Torremocha, M. V. “Ritmo y sintaxis en el verso libre”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 1, 2003.

### Recursos web:

Alayón, A., “Esto fue lo que sucedió cuando Maya Angelou y Jean-Michel Basquiat se unieron en un libro de poesía”, *Mor.bo*, sn, 2018.

Disponible en internet: <http://ismorbo.com/esto-fue-lo-que-sucedio-cuando-maya-angelou-y-jean-michel-basquiat-se-unieron-en-un-libro-de-poesia/> (Fecha de consulta: 16-V-2018)

<https://www.artehistoria.com/es/obra/parnaso-0> (fecha de consulta: 04-IV-2018)

<http://www.arkiplus.com/historia-de-la-serigrafia> (fecha de consulta: 28-IV-2018)

<http://dle.rae.es/?id=TURw1XA>( fecha de consulta: 1-V-2018)

<https://historia-arte.com/movimientos/arte-conceptual> (fecha de consulta: 06-IV-2018)

García Flores, A.B., “Rafael Alberti, el poeta que dibujaba versos de luz”, *Rtve*, sn, 2011.

Disponible en internet: <http://www.rtve.es/noticias/20110311/rafael-alberti-poeta-dibujaba-versos-luz/415907.shtml>

(Fecha de consulta: 28-V-2018)

*Gran Diccionario de la Lengua Española*, 2016, Larousse Editorial, S.L.

Disponible en internet: <https://es.thefreedictionary.com/pictograf%C3%ada> (Fecha de consulta: 29-V-2018)

<https://sites.google.com/site/047lenguayliteratura/caligrama> (Fecha de consulta: 22-V-2018)

<http://tonyvelonis.com/portfolio/quien-es/> (fecha de consulta: 01-V-2018)

Vidal Mesonero, A., “La era Neobarroca. Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial”, Cromacultura, sn, 2012,

Disponible en internet: <https://www.cromacultura.com/neobarroco/>

(fecha de consulta:26-XI-2017)