

EL LIBRO: OBJETO Y FORMA NARRATIVA

JAVIERA PINTOCANALES

KEY

DISEÑO EDITORIAL - LIBRO DE ARTISTA - TÉCNICAS DE IMPRESIÓN - ENCUADERNACIÓN - HISTORIA

EL SIGUIENTE TEXTO PLANTEA PREGUNTAS Y REFLEXIONES SURGIDAS DEL CRUCE ENTRE LA EXPERIENCIA DEL DISEÑO EDITORIAL Y EL ARTE GRÁFICO A TRAVÉS DE LA CREACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LIBROS DE ARTISTA. ESTA DISCIPLINA ABRE UN VASTO ESPACIO DE EXPERIMENTACIÓN QUE HACE DE ÉL UN OBJETO NARRATIVO EN EL QUE CONTENIDO Y CONTINENTE SON REALIDADES INDISOLUBLES. A CONTINUACIÓN VEREMOS CÓMO LAS DECISIONES DE DISEÑO, LA NATURALEZA DE LOS MATERIALES, LAS TÉCNICAS DE IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN, SON ELEMENTOS FUNDAMENTALES PARA CONSTRUIR UN OBJETO QUE EN TODAS SUS DIMENSIONES ES ARTEFACTO DE COMUNICACIÓN.



Figura 1. *Del viaje, el vuelo* (2011).

Bajo la forma en que lo conocemos hoy, el libro tiene más de mil años de existencia y sin duda se ha consolidado como un maravilloso y casi inmejorable artefacto para perdurar en el tiempo y contener universos.

Pero, ¿qué entendemos por libro?

Según la RAE, es un “conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen”. Y en cuanto a encuadernar, señala que se refiere a “juntar, unir, coser varios pliegos o cuadernos y ponerles cubiertas”.

Es en esta variedad material de sus hojas y en los múltiples modos de cómo juntarlas, donde aparece lo versátil que puede ser.

Anteriores y contemporáneas a la forma del libro tal como lo conocemos hoy –llamada códice–, hubo otras estructuras como la serie de tablillas de madera grabadas y unidas entre sí del texto *Arte de la guerra* de finales del siglo VI a.C., o los manuscritos de Sri Lanka realizados sobre hojas de palma talladas, unidas a través de una perforación en su centro que les permite desplegarse a modo de abanico, o los de la tribu Batak en Sumatra, contruidos desde una hoja única doblada en acordeón, contenida en tapas de madera.

Estos ejemplos, que técnica y materialmente responden a una cultura en particular –a sus necesidades comunicacionales, materiales e incluso condiciones climáticas–, nos hablan de otras estructuras y secuencias



para contar algo, siendo el libro un objeto intrínsecamente narrativo, un objeto que explica cosas.

Pienso que un libro es una secuencia de momentos visuales que construyen una narrativa a través de unidades materiales cuyo ritmo es activado por el lector, que con sus manos y cuerpo desencadena en el objeto la acción que lo hace funcionar y le da realidad, y le permite recorrerlo.

Es en este universo material, constructivo y narrativo en torno al libro como objeto, que he desarrollado mi práctica artística y editorial a lo largo de más de quince años a través de diversas obras y, si bien estos parecen ser ámbitos muy distintos entre sí, son dimensiones que se interrogan en un mismo sentido: el objeto narrativo. Cuando hago libros, contenido y continente tienen la misma importancia: lo que leo en palabras es también revelado por la forma. La narrativa de las palabras y la del objeto ocurren a la vez y se complementan en absoluta coherencia.

Todas las decisiones que lo constituyen pueden hablar de manera sutil o más explícita sobre su contenido: la elección tipográfica, la retícula, la materialidad de sus páginas y cubiertas, el sistema de impresión elegido, la técnica de encuadernación, la naturaleza de las tintas y los acabados, la existencia de pliegues, entre muchas otras. Estas precisiones concernientes al diseño editorial se dan de manera más expresiva y experimental en los libros artísticos.

Estos permiten una libertad mayor, que amplía el abanico de decisiones frente a lo que puede suceder en uno común, y quizá hacer libros de artista tiene que ver con eso, con recuperar la sensación de que un libro es pura posibilidad; nunca dar por sentado su estructura y funcionamiento. En esa misma dirección, esta disciplina propone un juego que cuenta con sus propias reglas. Cuando, como lectores, lo que se nos plantea parece creíble y coherente, además de entregarnos la oportunidad del asombro, de hacer un descubrimiento, creo que entonces la operación funciona.

En cuanto al diseño editorial más convencional, es bien sabido que el buen diseño es invisible; la lectura discurre suavemente y solo nos encontramos con la fluidez de avanzar por su contenido. Si me vuelvo consciente de estar leyendo, es porque algo no marcha bien. Solemos notar el acto de leer cuando enfrentamos alguna incomodidad: una letra muy pequeña, un párrafo muy ancho, una elección tipográfica inadecuada, márgenes insuficientes, etcétera. Se dice que la “buena lectura” se da cuando el lector no repara en que está leyendo. Tal vez mi propósito sea hacer que el lector redescubra el acto de leer, que le ocurra lo inesperado.

La colección Cardumen (2009) fue mi primera experiencia frente al libro como obra, y la realicé consciente de que hacía un libro de artista. Desarrollado en coautoría con Georgina Aspa –en ese momento mi profesora de encuadernación en la ciudad de Barcelona–,

este proyecto nació de la invitación que nos hizo la galería editorial Tinta Invisible Edicions. *Cardumen. Anatomía de un pez tipográfico* (Figura 2) vincula la figura del pez con la de la letra a partir de una disección de ambas figuras, construyendo una relación de paridad entre ellas. Cada uno de los seis libros que conforman esta colección expone este vínculo a través de ilustración, definiciones y un grabado calcográfico intervenido mediante un pop-up donde vemos la paridad letra/pez a través de sus partes: serif/aleta, trazo ascendente/cabeza, trazo descendente/cola, cuerpo/cuerpo, blanco interno/branquias, blanco/entorno. Los libritos –cuyas cubiertas están realizadas en alga nori– tienen en ambos extremos de su lomo, un ojete que permite que sean colgados y, por lo tanto, leídos en dos direcciones: con el pez como protagonista o con la letra como figura principal. En el contenedor que los reúne cuelgan sostenidos por anzuelos, reafirmando así el juego con la figura del pez.

Fue en mi paso por Barcelona donde descubrí que el libro como objeto era una disciplina artística en sí, con una historia propia y particular, a la par de distintas manifestaciones y vanguardias. Además de ser un compañero natural de las artes gráficas, en la producción editorial artística actualiza y resignifica los sistemas de impresión que parecían estar obsoletos para su producción.

En este recorrido, estudiar encuadernación fue una decisión clave. Entender las posibilidades constructivas de un libro para que tenga “una buena vida”; conocer la diversidad de estructuras para “juntar, unir o coser” sus hojas me permitieron diseñar tanto el objeto como su contenido. Cuando abordo su diseño, ya sea un proyecto por encargo o un libro de artista propio, siempre pienso: ¿qué forma habla de este contenido? Claramente la naturaleza del proyecto nos llevará a explorar en mayor o menor medida las posibilidades físicas del objeto y, según eso, el resultado será más convencional o más experimental.

En ese sentido, he tenido la fortuna de trabajar con editoriales e instituciones abiertas a este tipo de exploraciones formales, entendiéndolas como un factor diferenciador en la oferta actual. En concreto, junto a Trapananda –editorial chilena de libros de fotografía documental– hemos podido desarrollar y publicar libros en esa dirección. Como he dicho, no se trata tan solo de darle forma y cuerpo al contenido para trabajar libros singulares, sino de hacer partícipe al diseño como parte de la estrategia en el desarrollo del proyecto global y en el proceso de edición de contenidos. Participar de esta manera en un proyecto de edición es vital para que el diseño no sea solo una expresión estética del

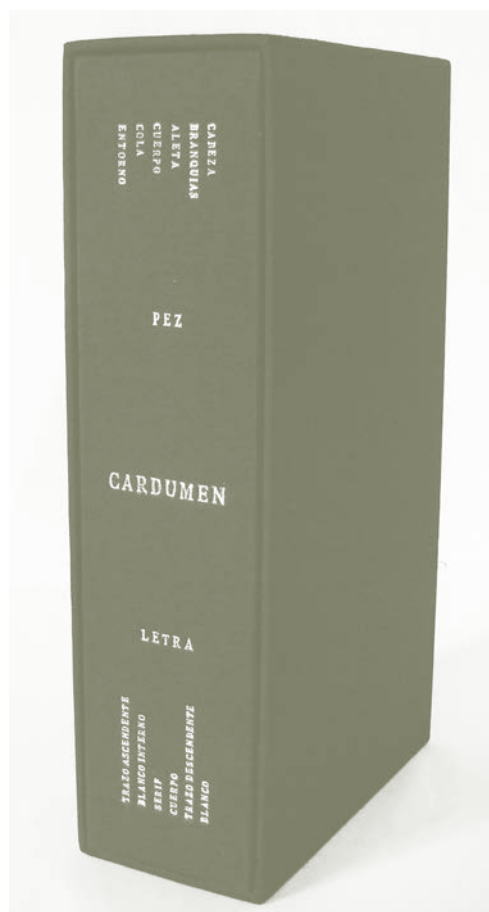
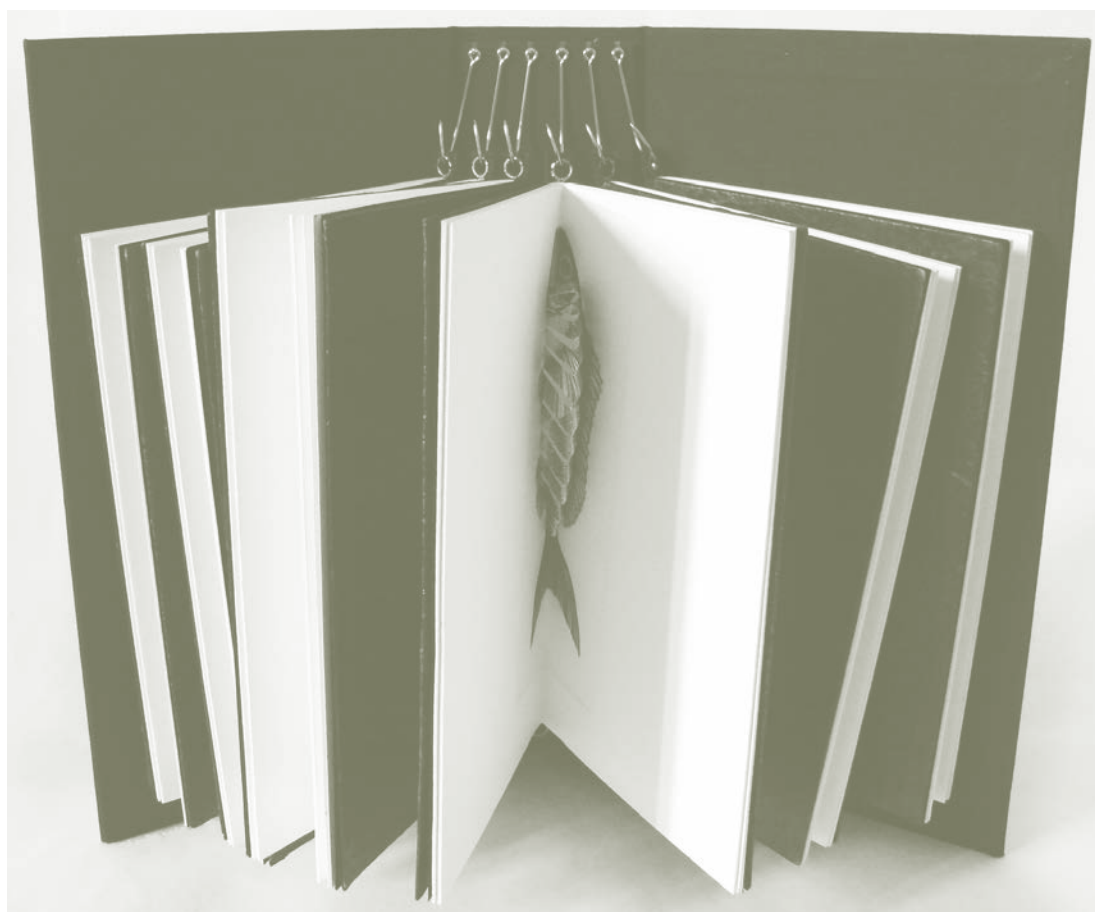


Figura 2. *Cardumen. Anatomía de un pez tipográfico* (2009).

contenido, sino parte indisoluble de él. Es decir, el diseño es contenido y exhibe el contenido incluso antes de ser leído.

En *Inmemorial* (Figura 3), del fotógrafo Francisco Donoso (Trapananda, 2019), podemos ver que este se construye a partir de tres unidades relacionadas pero independientes entre sí, que a la vez permiten, por su construcción, una lectura cruzada de sus páginas. Estas decisiones formales nacen de una voluntad narrativa, de identificar lo que el contenido pedía que ocurriera, haciendo visible la intención del autor.

El libro también puede apropiarse de un espacio y ser instalación, haciendo, por ejemplo, que el acto de lectura ocurra en un recorrido de siete metros, como sucedió en la obra *Chile: territorio literario* (2013) (Figura 4), desarrollada para Casa América Catalunya.

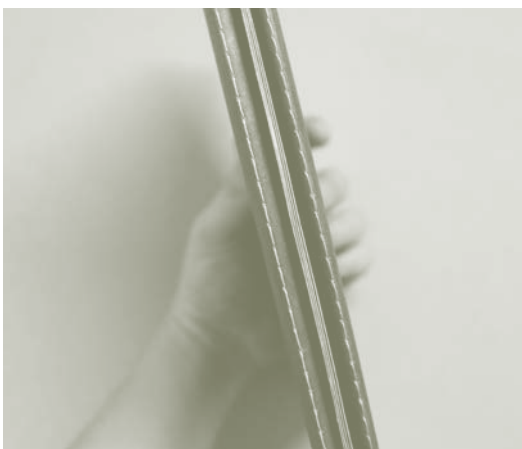
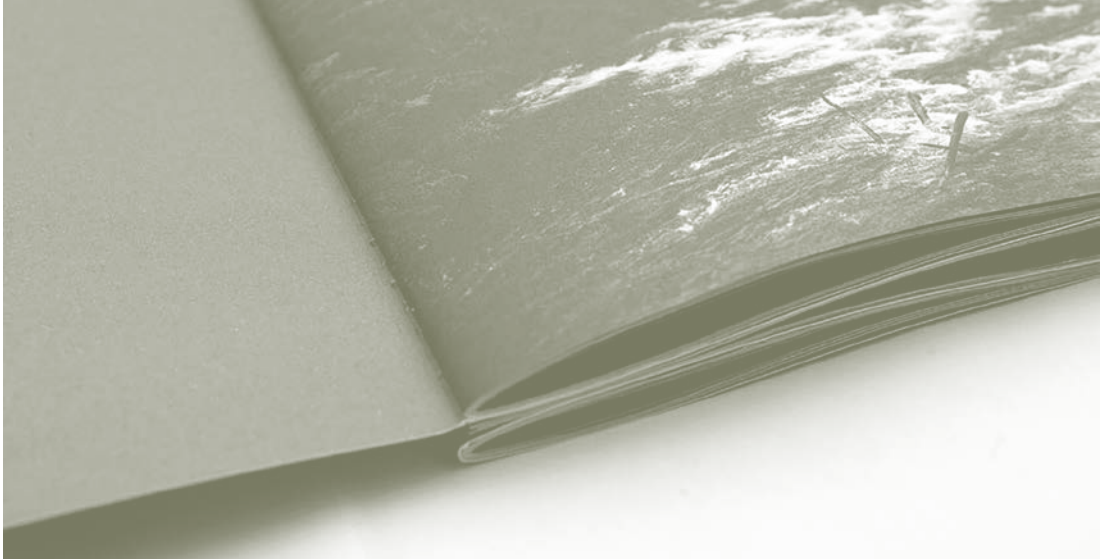


En ella, el mapa completo de Chile estaba expuesto por partes en una serie de 113 pequeños libros que abiertos en su doble página central, lo contenían en su totalidad. En las demás páginas recogían fragmentos de novelas, ensayos o poemas referentes a la sección del mapa que les tocaba ilustrar, permitiendo que el recorrido vinculara la lectura del territorio físico con el literario, complementando la comprensión del paisaje.

Siempre he pensado que diseñar un libro se asemeja en gran medida a diseñar y construir una casa. Quizá por ser hija de arquitectos y por haberme formado en una escuela que mantiene un diálogo entre las dos disciplinas, la del diseño y la arquitectura. Y es que el lector habita el espacio del libro a través de la lectura, lo recorre.

Existen casas que se parecen tanto a otras casas, con distribuciones que obedecen a un plan común muchas veces visto y fácil de reconocer por una intuición aprendida. Sin haberlas visitado previamente sabemos dónde se ubica la cocina, el baño y los dormitorios. Al recorrerlas, no hay sorpresa ni descubrimiento; un juego de reglas predecibles. Son espacios que recorreremos sin conciencia de estar en ellos, como si desaparecieran, sin maravilla.

Sin embargo, existen otras casas que permiten e invitan a un habitar en plena conciencia: una luz precisa, un giro de muro, una ventana inusual que recorta un trozo de paisaje específico... en ellas, por el contrario, hay mucho por descubrir. Bueno, yo busco hacer libros que sean leídos y habitados como estas casas: en maravilla y descubrimiento.



FIGURAS

Figura 3. *Inmemorial* (Trapananda, 2019).

- Figura 1. Para la cubierta desplegable del libro se utilizó papel tipo pergamino, recortado a mano y montado sobre cartulina Canson. El interior está construido con páginas dobles de papel Canson para grabado de 250 g y las páginas insertas en ellas, son de papel vegetal de 95 g. Las imágenes corresponden a estampas de grabados calcográficos realizados al aguatinta sobre plancha de cobre y a dibujos en lápiz. Cerrado: 16 × 16 cm. Extendido: 64 × 16 cm. La edición consta de dos ejemplares con dibujos y estampas originales.

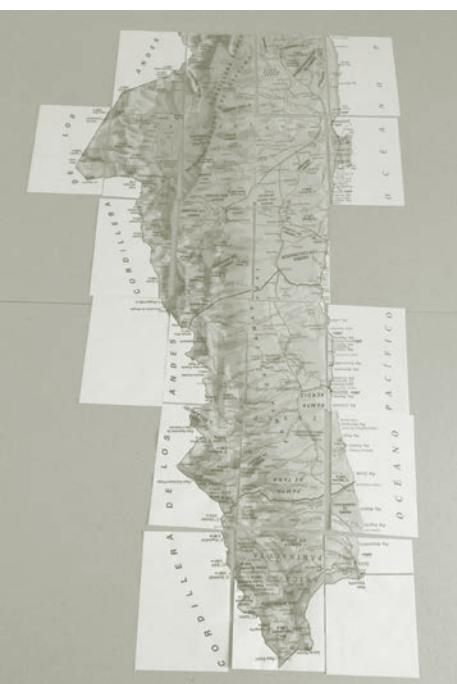


Figura 4. Chile: territorio literario (2013).



- Figura 2. Seis volúmenes encuadernados tipo Bradel, con tapas forradas con láminas de alga nori. Las imágenes corresponden a un grabado (aguafuerte), estampado sobre papel Creysse de 300 g. Las páginas de texto están compuestas con la tipografía Garamond e impresas en inyección de tinta sobre papel Creysse de 300 g. Los pop-ups fueron diseñados por las autoras y cortados a mano por Georgina Aspa. Edición de cuatro ejemplares; dos ejemplares con cubiertas de alga y grabados originales, y dos ejemplares con cubiertas en papel texturizado y la imagen del pez impresa en inyección de tinta.
- Figura 4. Grabados calcográficos al aguatinta, impresos sobre papel japonés y montados sobre soporte plegado y gofrado de papel Rosaspina de 220 g. Dibujos originales a lápiz realizados directamente sobre el soporte desplegable. Contenedor hecho en cartón y forrado con la impresión del fragmento real de un mapa físico-político de la frontera entre Chile y Argentina. Contenedor: 30 × 30 × 1,5 cm. Libro plegado: 7,5 × 11,2 × 1,2 cm. Libro extendido: 48 × 34 cm.