



**Pontificia Universidad
Católica del Ecuador**

Seréis mis testigos

FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARRERA DE COMUNICACIÓN

LA INTERACCIÓN ENTRE CÓDIGOS VISUALES, LINGÜÍSTICOS
Y ARTÍSTICOS EN EL LIBRO ARTE COMO UNA ALTERNATIVA
AL LIBRO TRADICIONAL

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LICENCIADO(A) EN COMUNICACIÓN

AUTOR(A): Claudia Helena Zambrano Costales

DIRECTOR(A): César Eduardo Carrión

Junio, 2024



Agradezco a las oportunidades y circunstancias que me permitieron llegar hasta aquí.
A cada día de dedicación, a mi amor por la literatura y la decisión constante de continuar.
Al intercambio académico que me permitió tener el acercamiento al objeto de estudio, a mi experiencia en México y a cada charla literaria que despertó mi curiosidad por los libros, el arte y la edición.

Un agradecimiento especial a mi tutor por su acompañamiento, con su ayuda, este trabajo tuvo un lugar y cobró vida a través de este medio.



Esta disertación está dedicada
a todas las personas que se atreven a cumplir sus sueños
A jugar un rol distinto.

Índice

Resumen.....	5
Introducción	6
1. Planteamiento del problema.....	10
2. Marco Teórico.....	14
2.1 Definición de libro arte	14
2.2. Estudio de la interrelación entre canales y mensaje según Marshall McLuhan.....	18
2.3. Introducción a la semiótica	23
2.4. La teoría de los polisistemas	36
3. Caso de estudio: Revista <i>Unidiversidad</i> número 20- <i>Minificción</i>	42
3.1 Descripción del objeto a través de la teoría “El medio es el mensaje”	42
3.2 Análisis semiótico.....	53
3.4 Un acercamiento desde la teoría de los polisistemas	64
4. Conclusiones.....	71
Referencias.....	76

Tabla de ilustraciones:

Imagen 1.....	43
Imagen 2.....	44
Imagen 3.....	46
Imagen 4 Imagen 5.....	47
Imagen 6 Imagen 7.....	47
Imagen 8 Imagen 9	48
Imagen 10 Imagen 11.....	49
Imagen 12 Imagen 13.....	50
Imagen 14	51
Imagen 15 Imagen 16	51

Resumen

Este artículo presenta un análisis del libro arte a partir de la descripción del caso de estudio de la revista *Unidiversidad* de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), con su ejemplar número 20, titulado *Minificción*. La disertación aborda el tema desde tres ejes teóricos: la teoría el medio es el mensaje, de Marshal McLuhan (1967), un estudio semiótico en concordancia con los estudios de Chandler (2014) y un breve acercamiento a la *teoría de los polisistemas* de Even-Zohar (1999). El estudio presenta una postura crítica sobre la materialidad del mensaje y cómo el canal interpela en la experiencia lectora y codificación del producto, así como sus implicaciones a nivel de mercado.

Introducción

La presente disertación es un abordaje sobre el libro arte desde la importancia del canal, aplicado al estudio de caso del ejemplar número 20 de la revista *Unidiversidad*, titulado *Minificción*. En un primer momento definiremos los criterios de lo que entendemos por libro arte, sus diferentes acepciones y conceptos. También realizaremos un recorrido histórico de las diversas representaciones de este tipo de libro desde la época de las segundas vanguardias, en 1970, donde identificamos su auge, hasta la actualidad.

Más adelante, profundizaremos en *el medio es el mensaje* para una comprensión desde los nuevos medios de comunicación y la forma en la que estos se manifiestan como una extensión de nuestros sentidos, que revoluciona nuestra forma de acercarnos al mundo. A continuación, realizaremos el estudio desde la semiótica, que permite identificar los tipos de signos empleados en el libro arte y particularmente en el caso de estudio seleccionado. En última instancia, presentamos una breve reflexión desde la *teoría de los polisistemas* para comprender las implicaciones que el libro arte tiene como producto: sus restricciones y limitantes que responden a parámetros del *mercado* y la *institución*. Este enfoque permite analizar el caso de estudio a partir de la creación de nuevos códigos y repertorios, lo cual se relaciona directamente con la semiótica.

Para la fase de análisis, mantendremos el mismo orden de desarrollo del marco teórico. Primero presentaremos la pertinencia del caso de estudio en la teoría del libro arte: cómo *Minificción* cumple con los parámetros y características del libro alternativo. En un segundo momento, estudiaremos cómo la forma en la que el producto está dispuesto enfatiza la materialidad y repercute en su comprensión, desde *el medio es el mensaje*. Aquí realizaremos una descripción detallada de la distribución de las diferentes partes del ejemplar de la revista. Reconoceremos los códigos empleados desde la semiótica y lo complementaremos con el abordaje integral de la *teoría de los polisistemas*, para comprender qué rol ejercen *Unidiversidad*, la BUAP y

el ejemplar *Minificción* en el establecimiento, refuerzo o negación del *mercado*, la institucionalidad y del repertorio.

Como parte de la justificación de este trabajo, comprendemos que el libro arte combina diversos códigos semióticos que reflejan los cambios en la cultura. El libro como objeto ha sido importante a través del tiempo, para compartir conocimiento o narraciones en formas predeterminadas; sin embargo, a partir de las segundas vanguardias, surgió la necesidad de incorporar nuevos códigos visuales y artísticos a los libros, mediante la presentación de múltiples formas de elaborarlos (Polo, 2010). Dentro de los resultados, podemos encontrar la creación de libros de artista, libros objeto, libros performance, libros instalación, entre otros (Crespo-Martín, 2010).

El hábito de la lectura está ligado al tipo de libros tradicionales, y más allá de una estrategia de mercado, el libro arte presenta una nueva forma de acercarse al libro como conjunto, lo cual favorece la experiencia de la lectura. Para ello, es importante entender al libro como un todo, en el que los diferentes códigos forman significados complejos que se interrelacionan entre sí con una intención particular. El libro arte corresponde a un campo de curiosidad académica, de nuevas formas de comprender y representar el mundo a través de códigos, de la posibilidad de experimentar y crear otros repertorios (Even-Zohar, 1999) y buscar las formas en que la comunicación llega a las nuevas audiencias con sus formas de vida, también fragmentadas. Es un estudio de la respuesta social, del sistema de productores ante la evolución del mercado y la evolución de los códigos (Even-Zohar, 1999).

Es un tema diverso y apasionante que permite explorar otras formas de creación, que generan curiosidad y asombro. Desde ese lugar, puede generar mayor interés en la lectura, así como en la creación de productos literarios. Presenta una posibilidad de innovar la estructura tradicional de los libros ante los que ciertas personas generan apatía o desinterés. La elaboración de piezas fragmentadas responde a un cambio en

la realidad social, en la que se considera las nuevas formas de consumo para expandirlas al campo de la literatura e interactuar con ellas.

Esto se vuelve relevante en un contexto histórico en el que la forma de hacer libros, más allá del contenido narrativo, no ha cambiado en mucho tiempo, mediante la generación de otras producciones literarias y artísticas. Adicionalmente, se puede identificar un interés en la lectura por parte de varios miembros de la población; sin embargo, muchas veces se presenta un desconocimiento de las distintas posibilidades de lectura como el libro arte. El empleo de otras estrategias visuales que complementan a lo narrativo, además de la oportunidad de una nueva forma de expresarlo, es una ventana a otra experiencia de lectura, que se puede comprender a través de la construcción integral del libro.

El presente trabajo aporta a la línea de investigación de la PUCE número seis, que indica la importancia de estudiar los campos del arte, lenguaje, diseño y oralidad. En este sentido, el tema del libro arte se sustenta en varios de los pilares de la línea investigativa, ya que estudia las interacciones de los códigos visuales, lingüísticos y artísticos en su conjunto. Los estudios descriptivos sobre el libro arte y el libro objeto, están centrados en establecer su definición y clasificaciones. Esta disertación tiene como propósito conjugar los aspectos teóricos del libro arte, con un estudio de caso, a través de los códigos de la semiótica, para explorar la importancia de la materialidad del mensaje.

El objeto material de estudio para este análisis será el volumen veinte de la revista de pensamiento y cultura *Universidad* de la BUAP. Este elemento se eligió por su pertinencia al tema en la categoría de libro arte, al ser una edición distinta que, apuesta por un formato más material, en el que el diseño compromete la narrativa y se complementan directamente. Cumple los parámetros que se definirán como libro arte.

Además, cuento con una motivación e interés personal hacia el tema, ya que he abordado la literatura desde diferentes aristas, como lectora y desde el sector editorial con el proceso de creación de un libro. Esto

genera la pregunta de investigación en torno a las nuevas herramientas visuales y narrativas que construyen un libro.



1. Planteamiento del problema

Para los marcos de esta investigación, consideraremos el libro arte como forma alternativa desde sus inicios en 1970, con la aparición de las segundas vanguardias y la búsqueda de una nueva manera de presentar la lectura del libro como conjunto, más allá de un contenedor de palabras. A partir de este momento se incorporan diferentes códigos visuales, lingüísticos, artísticos y literarios, que interactúan en el denominado libro arte (Polo, 2010).

Existen incursiones previas en el libro arte tan antiguas como las tablillas de Mesopotamia, que relacionaban códigos materiales con formas de comunicación. Otro ejemplo lo encontramos en los rollos de papel de China, y sus amplias extensiones. Incluso las iluminaciones en la Biblia complementaban e ilustraban el texto. Los ejemplos mencionados son parte de los predecesores del libro arte. El material y el lenguaje se han interrelacionado desde los inicios de la escritura; sin embargo, a partir de la década de los setenta, surge un movimiento organizado en torno a las vanguardias, en las que los artistas exploraron a fondo el libro arte y sus diversas manifestaciones (Polo, 2010).

Era el momento del surgimiento de los nuevos medios y la sociedad estaba pasando por una serie de transformaciones que exigían un cambio en los formatos y en la cultura. Los artistas buscaban innovar la manera de hacer arte para que este pudiera llegar a otras audiencias (Polo, 2010). Desde su campo de experticia, Ulises Carrión (1975) y Marshal McLuhan (1967) reflexionaron en torno a este tema. Aunque se podría considerar sus aportes aislados, ambos experimentaron sobre la importancia del canal. McLuhan observaba y preveía los cambios sociales en el medio, mientras que Ulises los provocaba y analizaba desde la práctica.

De la mano de esta nueva ola que cursó la humanidad hubo un resurgimiento de las artes y un cambio en el estilo de vida, percibido y estudiado por científicos sociales como McLuhan, y también explorado por artistas (Polo, 2010). El surgimiento de los nuevos medios presentó otras posibilidades de canal que

revolucionarían la forma de comunicar y de hacer arte. Así, inicia la exploración de los libros arte con fuerza, en reconocimiento de la dominancia de la cultura visual y la importancia del canal (McLuhan, 1967).

El manifiesto de Ulises Carrión (1975) “*El nuevo arte de hacer libros*” reflexiona acerca de esta necesidad de crear un nuevo arte, de pensar en los libros como un todo, porque la literatura no ha cambiado a través de los tiempos, pero la sociedad sí. En este sentido, es una obra poética, pero también política y social, que indaga sobre las necesidades y opciones de innovación en el terreno del libro y del arte (Wong, 2013).

La reflexión parte de su experiencia personal, en la que pasó de ser un reconocido poeta mexicano, a emigrar a Holanda, cambiar el idioma de su escritura y experimentar con lo visual, hasta volverse un artista de esta área. Exploró los límites del lenguaje y lo interrelacionó con las prácticas visuales. En el proceso desarrolló lo que él denominó *bookworks*, una fusión entre libro y obra de arte plástica. Esta forma de creación expresaba el intervalo al que había llegado su vida, entre la literatura y el arte visual. A pesar de los antecedentes y el estudiado auge alrededor del libro arte en 1970, aún se trabaja en recuperar gran parte de la producción de este periodo, ya que autores como Vera aseguran que hubo una pérdida considerable de fuentes (2013).

En la actualidad, también se genera este fenómeno con el continuo desarrollo de los medios, la visualidad e hipertextualidad digital. Una muestra son los e- libros e hiper-libros de los que habla Crespo Martín (2016). Como respuesta a los cambios en el medio, la fragmentación se vuelve parte natural de la narrativa y se generan productos como microcuentos y arte urbano, que no distan del libro arte en su naturaleza de innovación y estructura.

La clave para analizar estas formas de arte es considerar el contexto en el que se producen, que exige que la obra exprese los valores actuales de la sociedad y nuevas perspectivas que resignifican la relación entre obra y artista. El producto se convierte en reflejo de su contexto, más allá de la individualidad del creador. Hay una reflexión en torno al arte como forma de comunicar más allá de la dimensión espacial, con respuestas

rápidas y eficientes que las formas de arte tradicionales no lograban alcanzar. Para ello, se emplea códigos visuales y escritos propios de la modernidad. (Stefanski, 2015)

Esta nueva manera de interpretar el mundo busca incorporar elementos que generen un mayor involucramiento por parte del lector, quien se vuelve un “lecto-espectador” debido al grado de interacción e interpretación que exige este tipo de libros (Crespo Martín, 2016). El libro arte fue una respuesta a las nuevas formas de leer, como indican Deleuze y Guattari (1976). Este lector debe atender a todas las apelaciones que le genera el libro, desde referencias a la cultura, símbolos y conocimiento previo de un determinado contexto. Así lo indica Stefanski en *Minificción* (2015).

Otra de las cuestiones clave es el concepto de libro arte y las subcategorías que encierra, dado que existe una confusión y diversidad de acepciones sobre el tema y muchas veces se emplea el término libro de artista o libro objeto, que corresponde a subclasificaciones del abanico “libro arte” (Crespo Martín, 2010).

La materialidad como importancia del código será estudiado desde la semiótica, complementado por la teoría *El medio es el mensaje* (1967) de McLuhan. Adicionalmente el estudio considerará la visión de los Polisistemas (1999) para enmarcar la dimensión de *repertorización*, surgimiento de nuevos códigos y su funcionamiento en el mercado desde cada instancia comunicativa, con énfasis en el canal.

El análisis, tomará como ejemplo concreto la edición número 20 de la Revista de Pensamiento y Cultura *Universidad* de la BUAP (2015), la cual consiste en un volumen de libro arte, dedicado a la *Minificción*, construido a modo de rompecabezas desarmable. Este ejemplar se divide en cuatro piezas, con textos de diferente naturaleza y una pieza central que destaca entre las demás en su forma.

La particularidad reside en su diseño y la posibilidad de armarlo de diferentes maneras, siendo el orden de su portada distinto al de la contraportada y las formas de lectura variadas, sin comprometer la comprensión. Puede leerse de arriba abajo, de lado a otro, lo que vuelve a sus 313 páginas con las 78 adicionales, breves de leer. Además, la naturaleza de los relatos es fragmentada en concordancia con el género y el diseño editorial.

El acercamiento al objeto material de estudio se dio a través de una conferencia académica en la Universidad Iberoamericana de Puebla, como parte de la materia Trabajo Editorial, en un periodo de intercambio estudiantil. El encargado de la charla fue el editor de la revista *Universidad* de la BUAP, quien presentó varios números de la revista, desde una perspectiva editorial distinta en su diseño. Una de las propuestas que destacaba era precisamente la edición número 20: *Minificción*, objeto de estudio en esta disertación.

2. Marco Teórico

2.1 Definición de libro arte

El libro arte como lo conocemos en la actualidad parte de la idea de la “muerte del libro” (Polo, 2010, p.1) a partir de las vanguardias que originaron el surgimiento de formas distintas de hacer libros alrededor de 1970. El libro era un compilado de textos y el movimiento vanguardista buscaba que se convirtiera en una forma más evidente de arte. Este nuevo tipo de libro se desarrolla en el margen de un cambio de estructura en el mundo, más allá de las vanguardias (Polo, 2010). Había una necesidad de cambiar la forma de expresión para adaptarse a los inicios de un nuevo mundo fragmentario que se desarrollaría exponencialmente con la digitalidad y que McLuhan (1967) ya vislumbraba como una extensión de nuestros sentidos a partir de los medios.

La importancia del libro arte destaca en su función social como herramienta para la democratización del arte y motor de cambio. Una forma de rebelión y activismo, que procura que el libro sea testigo de los cambios en el mundo y lo comunique a través de sus nuevas expresiones. Genera una nueva herramienta para contar y desarrollar la experiencia artística y explicar lo que debería cambiar en el mundo. (Drucke, 2004).

Entre las principales características del libro arte está la conjugación de sus diferentes lenguajes, los conceptos y el tiempo. Toda su estructura, género y materialidad no es progresiva o lineal como en los libros tradicionales, juega con el ritmo, el uso del espacio y todos los recursos a su disposición. Dichos aspectos también afectan a la narrativa que se interrelaciona directamente con la forma del libro (Polo, 2010). Al ver el libro como un conjunto, se incursiona en una diversidad de géneros, por naturaleza experimentales que dan igual importancia a todos los elementos que componen el libro. Uno de los géneros que más juega con estos factores es la poesía, como lo incursionó Stéphane Mallarmé en el libro *Un coup de dés*, donde la ubicación de los versos flota en el espacio en búsqueda de replicar una partitura.

El contenido es tan importante como el contenedor y la manera en que está dispuesta. Como resultado, hay múltiples formas de leer e interpretar, en las que cada organización tiene su sentido o azar.

Una clave en los libros arte es el constante diálogo que presentan en sí mismos y en comunicación con otros libros, referencias, textos, que refuerzan la no linealidad del texto. Cada libro arte es único en sí mismo y exige una visión distinta para su creación. Concebir al libro arte desde su etimología “*liber*” que significa libertad (Polo, 2010), brinda una perspectiva del libro como representación de una forma de libertad, que tal vez se coartó con el libro tradicional y resurgió con las vanguardias, a través de las diferentes formas de concebir y conceptualizar al libro como arte.

Genette (1989) reflexiona sobre estas diferentes formas de intertextualidad a través de la historia y como todo texto tiene relación con otros previos y posteriores. Emplea como ejemplo las obras clásicas de Homero: la *Iliada* y la *Odisea*, que dan cabida a una serie de reinterpretaciones. Los mismos géneros clásicos, provocan una fusión y alteración que devienen en parodias y múltiples variables de las originales comedia, tragedia y drama. Un ejemplo aún más antiguo lo podemos encontrar en los *palimpsestos* (Genette, 1968), donde los egipcios llenaban un pergamino y a causa de la falta de más material, lo pintaban y volvían a llenar con nuevos contenidos. De esta manera, después de varias reescrituras, un mismo pergamino podía contener múltiples historias, una detrás de otra, pero no se podían leer sin borrar una parte de la anterior.

El libro arte, representa una situación similar dado que surge de otros géneros que dejaron de ser útiles en su totalidad, y demandaron un cambio de representación en cuanto a su materialidad. Cada libro arte es la fusión de varios textos tradicionales, y al mismo tiempo, genera interrelaciones con otros libros alternativos. En respuesta a esta necesidad, el uso libre del espacio constituyó una búsqueda de resignificar el lienzo y la obra. El libro siempre fue contenedor de la obra, pero ahora el objeto libro

también se convertía en arte y el contenido no alcanzaba un sentido total sin considerar la forma y estructura de su contenedor.

El término libro arte tiene diferentes acepciones. Uno de los conflictos que surgen en relación con el término, es la falta de claridad para definirlo. Muchas veces surge la confusión con libros objetos, por lo que autores, como Crespo Martín (2010) prefieren emplear el concepto “*libro alternativo*”. Este término abarca todo el espectro de *libro arte*, *libro objeto*, *libro performance*, *libro de artista*, entre otros, que representan diversificaciones del *libro tradicional*. Este es uno de los enfoques que se empleará para la disertación y también realizaremos una breve descripción de los diferentes tipos de libro arte.

El libro de artista es una de las tipologías de libro arte, en la cual las imágenes cobran igual importancia del texto y el papel del artista es fundamental, por eso lleva su nombre. Para el proceso de estos libros, el creador es parte del concepto, elaboración y detalles finales de la elaboración del libro (Crespo-Martin, 2010). Sus características marcan una distinción en relación con los *libros tradicionales*, donde el escritor elabora el texto y un equipo editorial se encarga de todos los detalles de maquetación y elaboración del libro. El papel de las imágenes en estos libros es fundamental, y presenta una de las principales características del libro arte: dar igual importancia de todos los códigos que lo componen, lingüísticos, visuales, artísticos, para abarcar el libro como un todo. Algunos ejemplos son los libros de Joan Brossa y Antoni Tapies (Crespo-Martin, 2010). Si bien el *libro de artista* representa una de las categorías del libro arte, no abarca la totalidad. Por lo que es importante resaltar su diferencia y definirlo como objetos o piezas que se asemejan a los libros, pero varían en su forma y representación.

Ahora bien, todo libro forma parte del proceso editorial y el funcionamiento de esta industria, por lo que, en la época de auge de los libros arte, también emergieron editoriales “de lujo” que buscaron

participar en la elaboración de estos productos. Fue así como se crearon los Libros de Bibliófilos, con ediciones innovadoras y minuciosamente cuidadas, que traían de vuelta la práctica artesanal para la creación de libros, componiendo obras de arte más allá del texto (Crespo-Martín, 2010). Recordemos el marco de interpretación de la época, que buscaba acercar el arte a las personas. Estamos hablando del tiempo de las vanguardias, por lo que también surge un cuestionamiento sobre qué es el arte.

Esto nos lleva a una tercera categoría dentro del espectro libro arte, se trata del *libro objeto*. De manera similar al *libro de artista*, son objetos que destacan por su composición tridimensional. Se podría definir al *libro objeto* como algo en lo que prima su estructura externa y puede exponerse, dejando en un lugar secundario al texto. Es fundamental que cuenten con un ritmo de lectura y una secuencia, aunque no estén estructurados como un libro en sí. Marcel Duchamp experimentó en el área con una caja repleta de cartas que explicaba una de sus obras. Lo importante es que los diferentes elementos, compongan un todo. El concepto de libro como idea pone en tela de duda su forma.

Un caso muy interesante al respecto es el libro “*Boundless*” de David Stairs (1983), el cual como indica su nombre, no cuenta con límites. No hay forma de abrir el libro puesto que un espiral cubre toda la circunferencia que lo compone. Los artistas pensaban en la manipulación del libro, en la tactilidad más allá de la lectura, y cómo innovar en la experiencia lectora. Es una interacción más cercana y palpable del libro, en el que estamos interpelados a interactuar con la obra.

Como última clasificación del libro arte, tenemos el *libro instalación* y el *libro performance*. El *libro instalación* considera al libro como un espacio de exposición: un área de museo que juega con el ambiente. Un ejemplo claro de este tipo de representación es “*The Big Book*” the Alison Knowles (1994), en el que la artista creó una muestra con páginas de más de dos metros de altura, complementados con objetos, lámparas, fotografías, todo pensado para que se pudiera “leer” el libro a gran escala.

Por otro lado, el *libro performance* explora la capacidad conceptual del libro, es decir, regresamos al libro como idea. En este marco es importante resaltar la función de la editorial *Fluxus*, un grupo internacional que trabajó con *libros performance* y libros arte en general, para darles mayor visibilidad, capacidad de exploración y presupuesto desde el ámbito editorial. También acercó la vida cotidiana al libro arte a través de sus cajas biográficas que contenían objetos sencillos pero cronológicos, que contaban el diario y la vida. (Polo, 2010).

El *libro performance* pretende denotar el concepto de efímero, lo que cuenta el libro, lo que pasa por él a través del tiempo. Cada elemento tiene su historia y significado e involucra al lector en el proceso. Un ejemplo de ello es el libro *Works* (1980) de Emmet Williams y Keith Godard Holdup, que visibiliza los dedos de los posibles lectores en el margen, como estarían colocados cuando tengan el libro entre sus manos. Este es el principal componente del libro.

Por supuesto, no podemos dejar a un lado la posibilidad más moderna de los libros arte a través del libro electrónico, el e-libro o hiper-libro, que explora todas las posibilidades de la *digitalidad* para interactuar con el documento en línea, conectar con los enlaces y vínculos. Volverlo una experiencia multimedia. Este último tema es muy amplio y puede ser sujeto de otra disertación.

2.2. Estudio de la interrelación entre canales y mensaje según Marshall McLuhan

La teoría *El medio es el mensaje* habla de las alteraciones que los medios pueden tener en nuestros sentidos, debido a que cambian la forma en la que percibimos el mundo. No se trata netamente de un contenido, puesto que este es otro medio del contenedor. McLuhan (1967) lo explica con un ejemplo sencillo de la luz eléctrica, a través del cual indica que no importa la luz por sí misma, sino lo que ilumina. Centrar nuestra atención en el contenido o los efectos de los medios es redundante e insuficiente, dado que no tenemos control sobre los efectos. Hemos pasado la estructura lineal y homogénea de la imprenta, hacia una sociedad en

multiplicidad y simultánea, que apela a todos los sentidos. Una sociedad que está mediada por el contenedor tanto o incluso más que por el contenido (McLuhan, 1967).

El autor de *el medio es el mensaje* llega a la conclusión de que “modelamos nuestras herramientas y luego éstas nos modelan a nosotros, provocando que “nos convirtamos en lo que contemplamos” (McLuhan, p.13, 1967). Los postulados explican el fenómeno del libro arte como un contenido que se acopla a las formas, resultado de las nuevas estructuras que generaron otras corrientes de pensamiento como las vanguardias. A su vez, estos modos de pensar devinieron de cambios en la tecnología. Es decir, un ciclo que fortalece la narrativa no lineal.

En este sentido, el libro arte es un puente entre lo digital y lo analógico, que media entre la visualidad y lo táctil, lo mecánico y lo orgánico, la secuencia y la simultaneidad, la composición y la improvisación. Así mismo, une lo completo y lo incompleto, la clasificación y el reconocimiento de patrones, el centro y el margen, lo continuo y lo discontinuo, la sintaxis y lo mosaico, el hombre tipográfico y el hombre gráfico. Dichas analogías se caracterizan por un enfoque en lo físico, debido a que la materialidad del mensaje es clave para su comprensión, como podremos ejemplificar más adelante a través de los códigos de la semiótica.

El libro arte tenía como propósito democratizar la información, la lectura y el arte. De alguna manera, la imprenta, uno de los fenómenos que estudia McLuhan (1995) en la transformación de los medios, ya logró este cometido en un primer nivel. Con la segunda ola de los medios eléctricos, la difusión era inevitable e inherente. Este fenómeno generó que el conocimiento esté alcance de muchos, ante lo que la respuesta fue fusionar lo que conocían para encontrar nuevas formas. El cambio de medio representó una alternativa que modificaba completamente el contenido de los medios existentes, como se evidenció en las diferentes clasificaciones del libro arte que revolucionaron el libro tradicional.

El libro arte respondía a los cambios de la época, a la velocidad de información y difusión que caminaba hacia la simultaneidad, del collage y de los fragmentario. Los toques e interacción que ofrecían las

pantallas se trasladaron a la dimensión física con libros palpables, que podían leerse de múltiples maneras. Un paso adicional en esta revolución son los *e-libros*, *hiperlibros* e instalaciones tecnológicas que mencionamos en la clasificación del libro arte (Crespo Martín, 2016).

Así como los medios de comunicación empezaron a perder sus barreras de distinción, algo similar pasaba con el arte, la literatura, las artes visuales, el *performance* y otras demostraciones artísticas. Esta fue la experiencia que Ulises Carrión utilizó como fundamento para trabajar en el libro arte y cambiar su estilo de vida. Exploró el poder de la iconicidad y de lo visual aliado con los otros sentidos, como el tacto y lo experiencial (Wong, 2013).

La imprenta presentaba un orden, un cambio civilizatorio, pero los nuevos medios traían de vuelta lo “primitivo”. Si el mundo era caos, el arte debía retratarlo. Nuevamente, surgió una transición de ciudadanos a nómadas, de lo visual a la reivindicación de los sentidos como el tacto y el oído. Sin embargo, la visualidad mantuvo su predominancia y aceptó el acompañamiento de otros estímulos multisensoriales. En medio de la variedad, las personas dejan cambiar la estructura por la arbitrariedad, el caos, azar o el desorden. El nomadismo también representaba la necesidad de vagar, de volver a la inocencia para encontrar el placer desde el deseo. Una recuperación de la pasión como verdad, aunque para ello se deban transitar guerras. Un voto por la magia, bajo la única certeza de crear algo nuevo, de interpelar en el arte tradicional de hacer libros (McLuhan, 1995).

Ante el surgimiento de los nuevos medios, Marshal McLuhan presenta su teoría *el medio es el mensaje*, que lleva un paso más allá con la expresión *el medio es el masaje*. Establece que la materialidad del medio es fundamental para el contenido, lo cual se relaciona directamente con la naturaleza del libro arte. Presenta la necesidad de creación de nuevas estrategias, de adaptarse a las tendencias emergentes, para sobrevivir a la sociedad moderna (McLuhan, 1967).

Poco a poco, el mundo pasó de ser un entorno auditivo, a uno visual. El *homo sapiens* se convirtió en *homo videns*, enmarcando el conocimiento en el “ver para creer” mediado por la coherencia y la racionalidad, que solo podía ser respaldado por el sentido de la vista. El alfabeto constituyó una parte fundamental de este proceso, pero también el inicio de su fraccionamiento. La división partió de la especialización del trabajo, pero continuó reflejándose en el desarrollo de los medios digitales fragmentados que conocemos hoy (McLuhan, 1967).

Siguiendo la teoría de McLuhan (1976), los medios son extensiones del ser humano, por lo que el libro es una extensión del ojo, y el libro arte, de la realidad fragmentada a la que empezamos a responder como sociedad. Hay un cambio absoluto en la manera de comprender el mundo. La división espacio- tiempo y orden empieza a ser cuestionada, porque da lugar a estas nuevas formas de arte y estas extensiones de los sentidos también cambian nuestra manera de relacionarnos con el entorno e incluso de cómo *ser humanos*. No sería disparatado afirmar que las personas de 1950 tienen una vida muy distinta a las del año presente, y gran parte de estas alteraciones se deben a la interacción con los medios, con las extensiones de los sentidos y la fragmentación de la experiencia humana (McLuhan, Fiore, 1967).

Lo curioso es que este cambio de la experiencia auditiva a la visual fue precisamente marcado por la escritura, siendo más adelante la misma *re-escritura* la que altera la linealidad del mundo, posicionando la fragmentación, como lo encontramos en los libros arte. Como lo explica McLuhan, la forma en la que percibimos el entorno afecta la creación del arte y ambas situaciones se reflejan e interpelan mutuamente (1967).

Nuevamente, los medios condicionan la forma de relacionarse con la vida. La televisión, por ejemplo, acostumbró a las audiencias a una narrativa fragmentada, respondiendo a la época y facilitando nuevas formas de expresión como el libro arte. Las ideas promovidas en los medios también calaban en el arte. En ello radica su poder social. En palabras de McLuhan, “El arte es todo lo que usted puede hacer” (1967, p.69). Los nuevos

medios presentan la oportunidad de volver a interactuar, involucrarse e interpelar en la sociedad, constituyendo nuevamente una aldea, ahora global.

La constitución de esta aldea también representaba un mayor grado de implicación entre los sujetos. Sabíamos lo que pasaba en el mundo y nos sentíamos responsables de hacer algo al respecto. Los movimientos vanguardistas y el libro arte son también una respuesta a esta necesidad social. Se abandonan los puntos de vista particulares, y se abrazan la multiplicidad de perspectivas. Hay un deseo de conocerlo y abarcarlo todo, por eso los libros no pueden restringirse a una forma ni a un género.

Los medios tienen repercusiones en nuestro sistema, porque son extensiones de los sentidos. Bajo esta propuesta, cabe resaltar que el medio ya representa un cambio trascendental y los efectos que pueda tener el contenido pasan a segundo plano, pues se consideran otro medio. Los cambios substanciales en el medio representan alteraciones en la escala, patrones, ritmo, que hacen que el mensaje se transforme. Los nuevos medios son cambios a mensajes que ya existían, pero al modificarse su forma, el contenido y el funcionamiento de los canales cambia. El transporte es un claro ejemplo, la transición del automóvil, al ferrocarril, al avión. Todos tenían el mismo propósito: movilizarse, pero la forma era distinta y eso alteraba toda la naturaleza del mensaje. “Es el medio el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos” (McLuhan, 1967, p.30).

Lo mismo ocurrió con los libros: tal vez muchos temas ya habían sido escritos e investigados los géneros, pero siempre habían mantenido una estructura clásica. El libro arte altera la forma y, por ende, la estructura, el género, la forma de relacionarse con el libro y, de manera implícita, la narrativa, el uso del espacio, el fraccionamiento y la desaparición del concepto lineal de tiempo. De tal manera que el medio no puede analizarse de manera aislada de su entorno y matriz cultural en la que se genera. La tecnología se desarrolla en torno a nuestra historia y naturaleza.

Cuando la simultaneidad reemplaza a la secuencialidad, se evidencia un cambio de medio, puesto que atañe a su configuración y estructura. El reconocer los efectos que los medios tienen en nosotros, se vuelve fundamental para comprender la sociedad en la que vivimos. “Los efectos de la tecnología modifican los índices sensoriales o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia” (McLuhan, 1967, p.37). En este sentido, los artistas reconocen estos cambios a nivel sensorial y los proyectan hacia sus obras de arte para transmitir un mensaje a la sociedad o volverlos visibles. Por esto se considera al arte disruptivo, pero en realidad, muestra los cambios que no han sido percibidos por el resto de las personas.

2.3. Introducción a la semiótica

Lo primero es comprender el signo como objeto asociado a una idea, que permite su interpretación. (Peirce, 1935). Dentro de la categoría de signo, parten sus tres clasificaciones mayores: índice, símbolo e ícono.

Hay tres parámetros que permiten realizar esta tipificación según lo desarrolla la teoría de Jakobson, sobre la similitud imputada, que se aplica al arte.

Los símbolos son respuesta a convenciones sociales. Esta regla o conexión acordada es fundamental para la interpretación del símbolo y su significado. Depende del uso que se le da, es decir, de la creación de un hábito o asociación constante. Dentro de esta clasificación, podemos encontrar las palabras y sus conjuntos, como libros u oraciones. Suele asignarse a categorías de cosas, más que a objetos particulares. Tomando como ejemplo las palabras, estas no tienen una similitud con el objeto que representan, al contrario, son el resultado de los acuerdos y convenciones sociales.

En palabras de Pierce, un símbolo es “un signo cuya importancia o propiedad especial de representar lo que precisamente representa, no se halla en otra cosa que, en el hecho de existir como un hábito, una disposición u otra regla general que determina su interpretación” (1931, p. 58).

Por otro lado, está el ícono, cuyo significado se restringe al ámbito de la semiótica, sin confundirlo con el uso cotidiano. A diferencia del símbolo, el ícono se caracteriza por su alto grado de similitud con el objeto que representa. “Un signo es un ícono en la medida que se parece a aquello que designa y se utiliza como su signo” (Pierce, 1931, p.58). Gran parte de los íconos se encuentran en imágenes o representaciones visuales, por ser la asociación más directa que realizamos entre un objeto y su semejante; sin embargo, van más allá de eso. Se debe presentar una analogía entre las partes del objeto representado y su representación.

El tema de las imágenes puede resultar complejo porque las formas de representación también siguen convenciones sociales, con influencias históricas y culturales. Es por esta razón que surge la necesidad de la *similitud imputada* para explicar el arte, como lo veremos más adelante.

“Es mucho más probable que los íconos y los índices sean leídos como signos «naturales» que simbólicos, cuando la conexión entre significante y significado se ha vuelto habitual” (Chandler, 2014 p-59).

Además, para el objeto de nuestro interés, cabe recalcar que la “iconicidad siempre depende de propiedades del medio en el que la forma se manifiesta”, según John Lyons (1997, p. 105). Un ícono que se entiende en un medio puede no ser comprendido de igual manera en otro soporte u otro contexto cultural.

En cuanto a los índices, son señales que hacen referencia al objeto representado. Corresponden a un punto medio entre la arbitrariedad del símbolo y la similitud del ícono. Tienen una “conexión dinámica con el objeto que representan” (1931, p. 58). Como dice su nombre, los índices indican. El objeto existe primero, y el índice parte de este, es una relación causal, más que interpretada. “El objeto existe por necesidad, el índice está conectado a su objeto de hecho” (Pierce, 1931, p. 58). Los índices llevan la atención a los objetos, a pesar de no tener una similitud directa con ellos. El criterio que lo determina es la “contigüidad” y reside en la conexión a través de una secuencia temporal, relaciones de causa efecto o “co-ocurrencias espaciales” (Bruss, 1978, p. 88). “Es una relación en lugar de una cualidad. El significante no necesita tener propiedades particulares por sí mismo, solo una conexión demostrable con algo más” (Bruss, 1978, p. 88).

Una vez delimitada la clasificación, cabe recalcar que esta tipología debe ser considerada como una modalidad, con barreras flexibles en las que un ícono puede ser también un símbolo o un índice a la vez. Las normas de interpretación son diversas y tienen una “jerarquía relativa” como lo indica Jakobson (1996), lo cual lleva a desarrollar sus categorías basadas en los criterios de “contigüidad, similitud, imputación y factualidad”. Dentro de esta categorización, el símbolo corresponde a una “contigüidad imputada”, el índice a una “contigüidad factual” y la categoría más útil para analizar el libro arte es la *similitud imputada*, que genera reacciones emocionales a través del arte (Jakobson, 1968, p. 700).

La similitud imputada trabaja en contraposición con la *motivación*, entendida como el mayor grado de similitud con el objeto representado, como ocurre con el ícono. Los elementos que exigen una *similitud imputada*, son aquellos que resultan de una serie de convenciones creadas más allá de la similitud natural. Es decir, sin el acuerdo social, no se podrían relacionar significante con significado por simple observación. Jakobson (1968) afirma que el arte es producto de este proceso imputación absoluta, debido a que lo que interpretamos como arte, es una convención social de alto grado de *imputación*, carente de *motivación*.

Desde la semiótica también se realiza una distinción entre lo digital y lo analógico para resaltar la importancia del canal. Como parte de las características del libro arte, hemos identificado la fragmentación. En un inicio, aún primaba lo analógico en nuestra vida diaria y en la forma de concepción del mundo, ya sea por costumbre o por nostalgia; sin embargo, con la creciente presencia de los nuevos medios, esta tendencia ha ido cambiando.

Ernst Gombrich (1982) plantea la necesidad de relacionar palabras con imágenes, dado que una descripción verbal puede cambiar completamente el significado de una imagen y ciertas imágenes pueden quedar libres de interpretación sin una frase que las delimite. Hjelmslev (1961) ahonda en la materialidad del mensaje, analizando la forma y el contenido, como respuesta a la dialéctica entre significado y significante, donde el significado pretende ser el contenido y el significante la forma. Propone ir un paso más allá,

afirmando que “no puede haber contenido sin expresión; tampoco puede haber una expresión sin un contenido” (Hjemslev, 1961, p. 49) debido a que tanto la expresión como el contenido tienen “sustancia” y “forma”, así que no pueden ser entendidos ni clasificados de manera aislada. La forma en sí tiene significado, es decir “la materialidad del signo puede significar en sí misma” (Chandler, año, p. 75). Hjemslev (1961) lo explica en cuatro categorías: la forma y sustancia de la expresión, así como la forma y sustancia del contenido.

En el plano de los significantes de la expresión, tenemos la sustancia como los materiales físicos del medio, como pueden ser las fotografías, las voces grabadas, las impresiones o las palabras. En la forma de la expresión se encuentra la lengua, los estilos, las técnicas y la estructura sintáctica formal. Por otro lado, está el plano del contenido, con la sustancia del “contenido humano”, que define Metz, o el denominado mundo textual. En la forma del significado, se distingue la “estructura semántica” de Baggaley y Duck y la “estructura temática-narrativa” de Metz (Tudor, 1974).

Semiólogos como Pierce y Saussure no consideraban que la materialidad del signo afectara su significado, debido a que se enfocaban en su función en la lengua, dejando a un lado la forma. Sin embargo, más adelante, otros teóricos como Humberto Eco señalan la importancia de las cualidades del medio, puesto que “cada medio está cargado de significación cultural” (1967, p. 267). Estas nuevas perspectivas señalan la naturaleza intrínseca del signo, que ya consideraba Pierce; sin embargo, el paso es reconocer que “la forma material del signo puede generar connotaciones propias” (Chandler, 2014, p. 70). Otros teóricos refuerzan esta postura afirmando que, al ser parte del mundo externo, todo signo cobra una “realidad material concreta” que afecta la forma en la que se interpreta (Voloshinov, 1937). Jakobson (1971) reconoce la importancia del cambio de medio, de la palabra hablada a la escrita, junto con las “propiedades autónomas” que esto le reconoce.

La distinción inicial se dio entre la lengua hablada y escrita, dado que una tenía predominancia sobre la otra y mediaba en el desarrollo de los estudios. Es así como se buscó «“re- materializar” el signo lingüístico, subrayando que las palabras y los textos son “cosas”» (Coward y Ellis, 1977; Silverman y Torode, 1980). Nuevamente se refuerza la idea de que el contenedor es parte del contenido (Chandler, 2014).

Recordando la teoría *el medio es el mensaje*, el mensaje en sí es otro medio que comunica. Cuando lo traspasamos a la semiótica, se reconoce que los objetos materiales pueden “funcionar directamente como signos” (Chandler, 2014, p. 73), particularmente, como significantes. Esto se debe a que, en un ámbito cotidiano, las personas asignan sentido por medio de un repertorio de signos materiales, desde objetos comunes como electrodomésticos o recuerdos que cargan significado de identidad social o personal (Csikszentmihalyi y Rocheberg-Halton, 1981; Chalfen, 1987).

Bolter (1991) afirma directamente que “los signos siempre están anclados en un medio” (p. 195). Pueden cambiar de medio, con sus transformaciones respectivas de significante, pero no existe un signo sin medio, debido a la dimensión material del signo que se mencionó con anterioridad. Cuando hablamos de códigos, es importante aclarar que cada código cuenta con una estructura propia de su materialidad, del medio. Estos lenguajes, además, están en comunicación constante (Hodge y Tripp, 1986). En este sentido, no podemos estudiar el libro arte sin considerar su materialidad.

Adicionalmente, en tema de materialidad, está el planteamiento de que la palabra no es la cosa, para teorizar en torno a la idea del libro arte como un no libro, como una nueva forma de representación que alteraba lo conocido en las otras representaciones del mundo.

En ocasiones, surge una asunción errónea de que las representaciones son la cosa que representan, en lugar de una reproducción que pasa a formar parte de la construcción de la realidad. Son símbolos, índices o íconos, pero no el objeto real. El ejemplo más destacado de esta propuesta es la representación de René Magritte (1936) de una pipa con la frase junto a ella, “esto no es una pipa”, y como mencionaba Gombrich

(1982), esta aclaración verbal cambia el significado de la imagen reproducida. La interpretación de la pipa respondía a las corrientes vanguardistas de las que también surgió el libro arte y el propósito de estos movimientos, particularmente, de los surrealistas, era “volver extraño lo conocido” (Chandler, 2014, p. 88).

Dentro de este marco, Lévi-Strauss añade que “la comprensión consiste en la reducción de un tipo de realidad a otro” (1961, p. 61) y para encontrar su significado se quiere pasar por un proceso de *transcodificación*, es decir, traducir de un código a otro. Para ello es fundamental distinguir entre el signo y lo que este representa. Alcanzar este punto requirió un cuestionamiento de los signos, las representaciones y las cosas. Por ejemplo, se empezó a cuestionar la palabra, no como una identificación objetiva y literal, si no como una asignación por convenios sociales para representar algo (Foucault, 1970). Un resultado de esto pudo ser el cuestionamiento del libro y la realidad que representaba.

De manera simultánea, es necesario considerar la otra perspectiva: más allá de la interpretación de la palabra como resultado de un código y convenios sociales, la palabra en sí es una cosa, dotada de materialidad. Dicha materialidad es parte del proceso de significación, debido a que le otorga nuevas características, elementos e implicaciones al significante. La manera en la que está plasmada la palabra oral o escrita altera su significado. En el caso de la forma oral, el sonido implica una vibración, una frecuencia, así como la manera de pronunciarla. La misma elección de una palabra por sobre otra, indica su objetividad e importancia con relación a otra. En el caso escrito, el soporte se vuelve fundamental y este es el sustento que se utilizó en el libro arte. Las vanguardias practicaban una redimensión de la materialidad del arte. Convertir al arte en *artefacto*, en un objeto físico que pusiera atención al contenedor, como un significante en sí mismo. En este caso, el libro como un objeto que valiera por sí mismo, más allá de las palabras que contenía. Reconoce que todo objeto en su medio o canal tiene su significado propio (Chandler, 2014).

El siguiente tema necesario para estudiar la materialidad del libro arte, son los lenguajes empleados en el mismo, también entendidos como códigos que lo conforman. Los códigos cobran sentido al relacionarse

con otros para su interpretación. Es así como toda interpretación reside en la comprensión de los códigos y convenciones comunicacionales (Jakobson, 1960). Los códigos delimitan los marcos de interpretación de los signos, es decir, para que sea un signo se considere como tal, debe pertenecer a un sistema de códigos. El conjunto de convenciones sociales conforma un código, el cual favorece la relación entre significante y significado. Los códigos se establecen a partir de prácticas sociales que se desarrollan en un marco cultural específico y conforman sistemas de significados. Es decir, un discurso no puede leerse sin la aplicación de su respectivo código (Chandler, 2014).

Existen varios tipos de códigos. Una primera clasificación puede darse entre códigos sociales, textuales y de interpretación. Cada uno de ellos implica una forma de conocimiento, del mundo (social), del medio y género (textual) y una mezcla de los dos, de modalidad. Dentro de los códigos sociales encontramos el lenguaje verbal, los códigos corporales, de consumo y de conducta. Los códigos textuales abarcan códigos científicos, estéticos, de género, retóricos, estilísticos y códigos de los medios de masas. Estos tres últimos (estéticos, de género y de los medios de masas) serán de relevancia para el desarrollo de la investigación. La tercera categoría de códigos son los de interpretación e incluyen códigos de percepción e ideológicos, que permiten decodificar los discursos (Chandler, 2014).

Los códigos perceptuales se aplican a la cotidianidad partiendo de la idea de que todo es una representación, es así como la percepción consiste en “codificar el mundo en signos que pueden re-presentarlo en nuestra mente” (Nichols, 1981), lo que resulta en la realidad como una imagen codificada del mundo. Cada sistema de códigos interfiere en esta interpretación, partiendo del habla como principal código. La lectura del mundo también está dada por los códigos dominantes en cada sistema sociocultural, así como los roles que se asignan dentro del mismo. Por lo intrínseco de los códigos en la cultura, estos pueden ser naturalizados, lo que dificulta que se identifiquen; sin embargo, todos interfieren en la construcción de la realidad. Cada código lleva consigo una serie de valores y visiones del mundo (Chandler, 2014).

Los textos son también parte del sistema de signos que sigue las reglas marcadas por códigos y subcódigos, que responden a las creencias, actitudes y prácticas sociales y deben seguir el marco de interpretación para producirlos y para comprenderlos. La selección de los signos responde a sus códigos. Dentro de ellos es fundamental identificar el medio, dado que delimita el uso de los códigos y altera significativamente su recepción (Chandler, 2014).

La distribución del texto, el material en que es proyectado, entre otras características del medio, modifican el código y la forma en la que se representa el mensaje (Chandler, 2014). Es así como distinguimos un libro para niños de uno para adultos, un texto literario de otro académico, entre otras diferenciaciones automáticas asociadas al formato. Es importante recalcar que “los códigos textuales no determinan los significados de los textos, si no que tienden a delimitarlos” (Chandler, 2014, p.93). La elección de códigos llega a ser más consciente en el proceso de producción que en el de interpretación, pero siempre diferenciamos incluso de manera automática las características de varios tipos de textos. Los códigos ayudan a que las interpretaciones no sean personales, y así, puedan entenderlas un mayor rango de personas, siguiendo sus lineamientos.

No obstante, en términos de género y lenguaje, es más complejo aplicar conceptos rígidos a su definición. El libro arte es precisamente un ejemplo de esta mixtura de géneros en un producto no identificado antes con nombre alguno, que implicaba la revolución del libro tradicional, como lo hemos visto a lo largo de la investigación. Nuevamente, aparece la sugerencia de considerarlos modos más que tipologías exactas, dado que “ninguna taxonomía de géneros textuales representa de manera adecuada la diversidad de textos” (White, 1973).

Desde el realismo, como ya ha sido mencionado, se considera que todo son representaciones y ningún código es equivalente a la realidad. Incluso aquellos códigos estéticos que mimetizan la realidad siguen siendo sujetos a convenciones para que las interpretemos como tal. Para Pierce, una forma de explicarlo es establecer

a la fotografía como un signo *indéxico*, en el que “los significantes simplemente no se parecen a sus significados, sino que son registros y reproducciones mecánicas de ellos” (2014). Todo lo que consideramos real o fidedigno responde al acuerdo social y naturalización que lo ha vuelto así. Hay estudios que indican que, en un inicio, la fotografía no se leía igual, dado que era un fenómeno nuevo e incomprensible en su momento, una nueva manera de ver bajo códigos que se iban desarrollando y aprendiendo. Así, toda representación artística amerita ser leída y comprendida como parte de un proceso de interpretación paulatino, desde su surgimiento. El paso del tiempo también presenta un cambio en la forma de comprensión, debido a que los lenguajes y códigos evolucionan, volviendo extraños a los antiguos (Chandler, 2013).

Existe otra posible clasificación de los códigos en torno a su nivel de difusión, amplia o reducida, que determinan su accesibilidad. Los códigos de amplia difusión tienen fácil accesibilidad a través de la experiencia, mientras que los de baja difusión exigen un aprendizaje consciente, puesto que tienden a ser más elaborados, explica Fiske (1989). También se distinguen los textos en términos de redundancia: los restringidos suelen ser sobre codificados y cerrados. Estos promueven una comprensión específica del texto; mientras que los de baja redundancia, dejan libre la interpretación, como ocurre con la poesía (Chandler, 2014).

Esto nos lleva de vuelta a la reflexión sobre el arte, y su distinción entre “intelectuales” y de “baja cultura”. En términos generales, se considera al arte impredecible, como la poesía, de baja redundancia, mayor elaboración y menor difusión. Sin embargo, todos los “textos literarios producen códigos y transgreden códigos en lugar de simplemente confirmar códigos” (Eagleton, 1983). Conviene recordar la función del libro arte, como democratizadora del arte para las masas, mediante el cuestionamiento de la estructura de segmentación del “arte culto”.

Pasando a la fase de interacción de los textos, cabe reconocer que cada texto responde a una serie de códigos. Entre ellos, Barthes (1973) identifica el hermenéutico, *proairético*, cultural, sémico y simbólico, en

el ámbito literario. Los efectos literarios son producidos por las interacciones entre los sistemas de códigos mencionados. Tanto códigos como símbolos no son sistemas aislados; interaccionan entre sí para dotar a los significantes de significado y para comprender estas relaciones, se exige un proceso de re-lectura.

Como vimos con el ejemplo de la fotografía, los códigos evolucionan constantemente, y el proceso por el que los sistemas de interpretación se convierten en códigos socialmente aceptados, a través de convenciones, se conoce como codificación. Eco reflexiona sobre este proceso y afirma que “existe una dialéctica entre los códigos y mensajes, mediante la que los códigos controlan la emisión de los mensajes, pero los mensajes nuevos pueden reestructurar los códigos” (1976). La creación de estos nuevos códigos también está basada en los códigos previamente existentes. Un claro ejemplo es el libro arte, que empleó los códigos del libro tradicional para cuestionarlos y reinterpretarlos. Esta identificación de los códigos, que construyen el mundo convencionalmente creado, permite modificarlo y comprenderlo a través de una “deconstrucción de códigos de textos y prácticas” propia de la intervención humana (Chandler, 2014).

Según Kristeva (1980), hay dos ejes que conectan a los textos. Uno con el autor y el otro, con los demás textos que se han creado, lo que nos recuerda que el proceso de evolución de códigos está basado en códigos anteriores. Lo mismo ocurre con los textos, o con el libro arte, que demuestra cómo los textos se transforman a partir de otros. Barthes (1977) lo mira como una predominancia del código de la lengua, por encima de la injerencia del autor. En este sentido, los textos escritos van más allá de la intención del autor, pues el código existe antes que él. Adicionalmente, “al adecuarnos a las convenciones de nuestro medio, actuamos como un medio para perpetuar dichas convenciones” (Chandler, 2014, p. 224). «Es la lengua la que habla, no el autor; escribir es llegar al punto donde solo la lengua actúa, “ejecuta” y no el “yo”» (Barthes, 1977). De esta manera, el libro arte prioriza la subjetividad del espectador, antes que la predominancia o *espectacularización* del autor.

La lectura puede considerarse como un acto de re-escritura debido a que el lector reconstruye el sentido o el significado. Toda lectura implica una re-interpretación por parte del lector sobre lo que el autor quiso decir, e incluso cada acto de lectura puede constituir una experiencia distinta acorde a los conocimientos que ha acumulado el lector en el tiempo entre la lectura inicial y la que se esté realizando en el momento (Chandler, 2014).

Comprender un texto, al igual que la interpretación de códigos, exige un bagaje, conocimiento sobre el código y las situaciones que lo rodean. El resultado final es un juicio sobre lo leído: puede ser de moralidad, calidad o simplemente de reconocimiento. En el proceso se reconstruye también al autor según lo que ha escrito. Es así como el libro arte es una re-lectura y re-escritura de los códigos previos, para emular una crítica a los autores tradicionales y construirse distintos desde la lectura. Barthes lo resume en que “la unidad de un texto no descansa en su origen sino en su destino” (1968, p. 148). El libro arte buscaba una multiplicidad de destinos desde un origen resquebrajado por los cambios en la época, por lo que su texto no podía encontrar unidad (Chandler, 2014).

De igual manera, es poco probable ser el primer lector de un texto o partir de un desconocimiento total del mismo. Generalmente contamos con una historia, reseña, opinión o historia previa del texto, por más mínima o rudimentaria que esta sea. Incluso si no lo hemos leído, empleamos las prácticas de lectura que asignamos a textos anteriores (Chandler, 2014). Esto es particularmente cierto en los textos relevantes para la cultura, que ya han sido discutidos y analizados por todos; sin embargo, funciona con todos los textos, inéditos o conocidos y marca un contexto para la interpretación.

La afirmación aquí es que “todo texto existe en relación con otros textos (...) dado que ningún texto es una isla” (Chandler, 2014, p. 228). Este criterio también afecta la unidad e individualidad del libro, dado que su contenido está mediado y conectado con todos los demás libros que han sido creados. El libro arte surge bajo este conocimiento y busca mezclar todo lo que conoce de los libros para juntarlos en algo distinto.

Los géneros y usos permiten enmarcar de alguna manera el texto, pero, como hemos visto, estos son difusos y parte de lo que pretende desestructurar el libro arte. La intertextualidad también presenta la posibilidad de difuminar las distinciones entre géneros (Chandler, 2014).

Más allá de la ineludible relación entre textos, hay unos que hacen referencia intencional a sus homólogos. Es una forma de mediar la realidad y plantear pre requisitos de conocimiento a los lectores para comprender las referencias intrínsecas en el texto. La intertextualidad formula la pregunta sobre cuáles son los límites de un texto si está constantemente dialogando y conectado con otros. Podemos relacionarlo a la estructura del libro arte que reconoce esta intertextualidad como una ausencia de estructura y lo manifiesta en su forma no lineal.

Por otro lado, la *intratextualidad* representa el diálogo interno entre las partes de un mismo libro, donde un mismo código puede incluir una serie de códigos distintos. La *intratextualidad* habla de los contextos de los textos (Chandler, 2014). El *bricolaje* es una forma ideal de representar la técnica del libro arte, dado que consiste en “la creación artística, en parte, como un diálogo con los materiales (...) que crea estructuras improvisadas apropiándose de materiales preexistentes” (Lévi-Strauss, 1962, p. 18). Los textos fusionados también pueden tratarse como materiales, sin olvidar que los libros arte se acercan mucho más a los objetos, así que podemos hablar de ellos en plano tangible y teórico.

“El primer aspecto del *bricolage* es (...) construir un sistema de paradigmas con los fragmentos de cadenas sintagmáticas” llevando a su vez a nuevos paradigmas (Leví-Strauss, 1962). El libro arte emplea los fragmentos de textos para construir un nuevo paradigma que responda a las nuevas exigencias de la época y que rompa con el paradigma tradicional del libro. Para ello emplea signos existentes, crea nuevos y construye otros significantes a través de sus decisiones distintivas. Ejecuta acciones de adición, supresión, transposición y sustitución, como lo identifica Leví- Strauss (1962).

Como fue mencionado en el análisis del *medio es el mensaje*, desde la perspectiva de Genette (1989), la *paratextualidad* compone una forma de *intertextualidad* en la que considera el diálogo entre las partes del texto como título, prólogo, epígrafe, dedicatoria, agradecimientos, acotaciones, entre otros. Además, presenta otros casos como la *architextualidad*, entendida como la asignación del género del texto. Puede ser más de uno o la fusión de múltiples, como ocurre en el libro arte. También está la *metatextualidad* como el aspecto crítico del texto, sobre sí mismo o sobre otro. Este parámetro se aplica al libro arte, que busca ser crítico con textos tradicionales y también respecto a sí mismo para generar la disrupción y el cambio. Por último, está la *hipotextualidad*, que lleva a la *architextualidad* un paso más allá, proponiendo la modificación explícita del género o de otro texto para transformarlo. Esta es una de las descripciones más precisas del papel del libro arte.

Es decir, el libro arte corresponde a todas las formas de *intertextualidad* presentadas por Genette (1989), la *paratextualidad*, por el diálogo entre fragmentos del texto, la *architextualidad* desde la fusión y multiplicidad de géneros, la *metatextualidad* por su carácter crítico-reflexivo y la *hipotextualidad* desde la revolución de los textos y géneros tradicionales. Hay varios elementos que permiten distinguir el grado de intertextualidad, pero uno de los más destacados es la estructura ilimitada, que nos lleva a la pregunta de preguntándose qué tan involucrado está el texto en una estructura mayor.

En última instancia, el resultado del texto recae en el lector que lo interpreta e identifica las relaciones entre los diferentes textos. Dicho proceso resulta de las convenciones sociales y la lectura de los códigos mencionados que sirven de marco de interpretación, propios de las “comunidades interpretativas” (Chandler, 2014), dado que estos parámetros no funcionan de manera individual, como se explicó previamente. De esta manera, las evoluciones o cambios en los sistemas de referencia responden a realidades sociales, como lo fue la segunda ola de vanguardias y el libro arte.

Adicionalmente, la intertextualidad presenta la propuesta de que “el arte imita al arte” (Chandler, 2014) en lugar de imitar la vida. Varios artistas han reflexionado al respecto afirmando que “la vida imita al arte” (Wilde). Podemos mediar que tanto arte como vida se influyen mutuamente en una constante evolución caracterizada por la réplica y observación. Esto responde al planteamiento de que los textos, además de participar en el desarrollo de nuevos textos, conforman un discurso sobre el cual se construye la realidad. “La vida se vive, así, a través de los textos y está enmarcada por textos más de lo que sospechamos” (Chandler, 2014), con una constante atención hacia las representaciones más que a la vida misma, a la que no podemos acceder si no a través de los discursos socialmente mediados e interpretados en base a códigos (Lash, 1990).

2.4. La teoría de los polisistemas

Even-Zohar (1999) realiza un estudio crítico de la cultura a través de las artes. Este análisis resulta necesario para ámbitos que han sido canonizados o aceptados de manera intrínseca por la cultura en una naturalización que favorece a las posiciones sociales dominantes. Para ello, se basa en el esquema propuesto por Jakobson, con lo cual afirma que la clave para el estudio son las interdependencias entre sus factores. Es decir, no se puede analizar el sistema comunicativo de manera aislada: el mensaje, el código, el emisor y el receptor son piezas clave en el sentido de que están profundamente interrelacionados.

De igual manera, la interpretación de los factores requiere un “repertorio común” o códigos en semiótica que según Even-Zohar (1999) provienen de la *institución* y el *mercado*: condicionantes del canal y mediadores entre el productor y el consumidor. Esta idea destaca la importancia de considerar el sistema de signos en su conjunto, más allá de una dimensión netamente semiótica o interpretativa y enriquece el abordaje de este estudio sobre el libro arte. El autor reconoce que los signos deben ser estudiados en su dimensión intrínseca, además de los factores externos o de ambiente que los pueden interpelar. El código o repertorio abarca las reglas de codificación y los materiales que lo conforman, de igual importancia.

Existen dos estados del repertorio: activo y pasivo. El repertorio activo se aplica a los ámbitos de producción, mientras que el pasivo responde a los hábitos de consumo. Esta clasificación es móvil, al tomar en cuenta la constante permeabilidad en los *prosumidores*, como respuesta a la democratización del arte cuando hablamos de vanguardias. La definición de cultura se vuelve clave para la lectura e interpretación del mundo según Swidler, quien indica que es “«una caja de herramientas», de técnicas o habilidades con las que la gente construye sus estrategias conceptuales” (1986, p. 273). El marco existente para entender el mundo en la época de surgimiento del libro arte, era distinta a la actual y fue clave para el desarrollo de las vanguardias que promovieron una nueva forma de hacer libros. En palabras de Even-Zohar (1999), la cultura es “la red que se obtiene de la interdependencia (interrelación) de todos los factores del repertorio” y condicionan también su participación. Pero no basta con la existencia de un repertorio, si no con la legitimización de este por parte del mercado y la institución.

Este fenómeno explica la razón por la que muchas expresiones de arte no tienen éxito, debido a que no responden al repertorio aceptado por el mercado e institución reguladores. Un problema adicional recae en que, al ser determinado por una “élite”, el repertorio oficial no siempre está al acceso de todos. Cabe recalcar que — así como los códigos — el repertorio no es uno solo y todos están en constante interacción. En ocasiones incluso se presenta una lucha por la dominancia sobre otros, puesto que siempre hay uno superior a los demás. En este cuestionamiento al repertorio dominante, surgen las nuevas formas de interpretar el mundo y hacer arte. A medida que evoluciona una cultura, aumentan sus repertorios: mientras más repertorios existan, es mayor la posibilidad de cambio. Incluso cuando una cultura tiene una serie de repertorios amplia e incluyente, es necesaria una renovación que incluya repertorios ajenos (Even-Zohar, 1999).

Un repertorio está compuesto por elementos y modelos. Los elementos, también conocidos como *repertoremas*, pertenecen a un modelo, y los modelos, a su vez, brindan valor y organización a los elementos. Son estos *repertoremas* los que pueden traer nuevas propuestas al modelo y más adelante al sistema de

repertorio. Nuevamente, hay una integración entre los elementos o factores para formar un todo. Un modelo, por ejemplo, es el conjunto de sus elementos, sumado a las reglas que lo componen y sus relaciones sintagmáticas con su respectivo orden variable (Even-Zohar, 1999). Generalmente, la comprensión de consumo no suele detenerse a analizar los elementos de un modelo: solo lo interpreta a breves rasgos, sin mayor distinción, siguiendo el imperativo mayor. Esta perspectiva cuestiona el pensamiento de que “la creación significa una acción libre de toda ley, y por consiguiente original y sin precedentes” (Even-Zohar, 1999). Toda creación tiene una base en un sistema y un repertorio para poder ser interpretada. Nada surge de manera espontánea. En base a los repertorios existentes, se pueden crear nuevos, como lo llevaron a cabo los artistas de vanguardia con el libro arte. Según esta teoría, el éxito consiste en conocer los códigos lo suficientemente bien para poder transgredirlos. La concepción del repertorio como un “manual de instrucciones” permite entender su grado de flexibilidad. Para ello es importante recordar que todo repertorio es resultado de una convención y negociación social, al igual que los códigos. La sociedad en su conjunto crea los repertorios, aunque a veces se identifican individuos que destacan en su establecimiento, mantenimiento o cambio.

En el libro arte, un segmento de la sociedad: los vanguardistas, proponían un cambio en el repertorio establecido del libro tradicional. La postura cobra importancia en cuanto a que un repertorio puede representar una forma de “identidad colectiva”. La materialización de la cultura en un conjunto de signos se denomina *producto*, y es resultado de la conjugación de los factores del repertorio, que responden a los modelos presentes. Como vimos, los elementos tienen la posibilidad de combinarse en múltiples maneras, lo que genera nuevos productos. Estos pueden resultar de una ligera alteración de los modelos anteriores o refuerzo de los mismos. El éxito de los nuevos productos depende de la aceptación del mercado. En otras palabras, la producción negocia constantemente con el sistema establecido y prueba las alteraciones que pueden tener una respuesta favorable en términos de consumo. Es posible crear actividades o productos, aunque muchas veces,

los productos resultan de actividades. Tanto las actividades como los productos deben considerarse en distintos niveles: su resultado directo y el propósito que buscan con relación al repertorio.

Cuando hablamos de la actividad literaria, por ejemplo, su producto directo son los textos; sin embargo, conlleva una serie de factores adyacentes que son necesarios para su funcionamiento, como los escritores. Si ampliamos esta categoría a los artistas, son ellos quienes tienen el poder de perpetuar los modelos de la cultura, o generar nuevos productos y repertorios. Even-Zohar los describe como “patrones que intentan interferir en los procesos sociales” (1999, p. 45). Esta concepción resulta adecuada al aplicarlo a los vanguardistas, como mediadores del repertorio actual que buscaban cuestionar el repertorio dominante y crear uno nuevo en base a sus conocimientos.

Incluso Even-Zohar (1999) establece que “el producto sociosemiótico más importante de la literatura se encuentra en (...) el nivel de las imágenes, modos interpretaciones de la realidad y opciones de acción” (p. 46), que se convierten en formas de interpretar la vida e interpelar al *hábitus* como modo de preservar los repertorios conocidos. El libro arte reconoce esta capacidad y conversa con las diferentes formas de arte para convertir a los libros en esculturas. Genera diálogos con formas e imágenes que trascienden al texto y al contenido llano. Revoluciona el significante. Aquí entra la fase reguladora del mercado que acepta lo conocido sin objeciones, pero cuestiona arduamente la innovación en productos con el rechazo en la mayoría de las ocasiones. A pesar de existir por casi cinco décadas, el libro arte no es conocido por gran parte de la población de consumo. Incluso su significado como término persiste en el anonimato para muchos.

En términos de producción, resalta la figura del productor, quien puede generar productos acabados o proporcionar elementos que compongan un nuevo repertorio. Esta manera implica caracterizar a un producto para su uso futuro y suele darse con mayor frecuencia. Debemos considerar que no todas las personas tienen el mismo poder de producción; esto responde a los estratos de poder e institución, por ejemplo, los intelectuales tienen un poder legitimado para crear nuevos productos que sean de conveniencia para el

repertorio dominante. Muchas veces son ellos quienes tienen la autorización de “crear nuevos productos”, porque estas innovaciones aún serían una respuesta a los intereses de los grupos de poder. Otros productores fuera de esta esfera podrían llegar a tener relevancia si el entorno los favorece, como los movimientos sociales que respalden la creación de productos distintos. Las vanguardias también podrían encasillarse en esta posibilidad. Los productores en su conjunto constituyen una industria, y, por ende, configuran la competencia, donde unos tienen más injerencia que otros. Por lo general, quienes participan de manera independiente o aislada tienden a ser invisibilizados, por lo cual se vuelve importante la creación de un grupo que se reconozca socialmente y en ello reside el éxito de los movimientos artísticos y culturales como las vanguardias.

Fue así como las *segundas vanguardias* de la década 1970, junto con algunos de sus promotores en la creación del libro arte, presentaron un nuevo producto de corte innovador que tuvo acogida como un nuevo elemento por parte de los artistas, que, de igual manera, adquirieron el título o postura de sujetos aceptados de los que se espera nuevos productos. La falta de perpetuación de este modelo puede evidenciar la tendencia del sistema a auto-regularse.

En el marco de la institución y los intelectuales legitimados, destacan entidades académicas de estudios superiores como universidades, que, además de difundir la educación, tienen como objetivo producir conocimiento a partir de la investigación. La mayoría de los catedráticos universitarios cumplen con un número de publicaciones anuales para contribuir a la creación de conocimiento, a la continuación del repertorio a través de productos legitimados. En este sentido, se podría considerar a la Revista *Unidiversidad* como un aporte intelectual del tipo mencionado, debido a que pertenece a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. El análisis permitiría determinar si el caso de estudio responde a un refuerzo del repertorio y el orden del sistema, o una innovación de este.

Además, es importante considerar el aspecto de los consumidores, quienes operan pasivamente en el repertorio, al identificar las relaciones entre el producto y sus conocimientos, lo cual se traduce en entender el

producto (Even-Zohar, 1999). Es una actividad que se realiza continuamente, pero puede presentar un reto al enfrentarse a un nuevo producto que requiere capacidades distintas, niveles de aprendizaje o incluso nuevos repertorios. Por ejemplo, el proceso de aprendizaje sobre el libro objeto, en el que el lector debe adaptar nuevos códigos a su conocimiento para encontrar las maneras de interpretar este producto y su repertorio, con las distintas combinaciones de signos y lenguajes.

Las habilidades de producción y de consumo son distintas y difieren en cuanto la complejidad del producto incrementa. Como vimos, el éxito de un producto está determinado por este conocimiento y aceptación por parte del mercado, para lo que es importante recordar que no depende de una sola persona, sino de un conjunto de poderes (*mercado*) que aceptan o rechazan las innovaciones según su conveniencia.

Por otro lado, está la *institución*, como ente regulador y sancionador, que también cumple el papel de reprimir o congratular a los productores y demás agentes del mercado. La *institución* como un conjunto evalúa los elementos creados y su utilidad para la sociedad. Tanto *institución* como *mercado* representan la mediación entre las fuerzas de poder y la creación de repertorios culturales. La diferencia reside en que la *institución* tiene mayor poder que el mercado en cuanto a la preservación de la “memoria colectiva” y la “canonización” de los repertorios para su perpetuación transgeneracional (Even-Zohar, 1999). En este estudio, la *institución* respalda al libro tradicional, entendido como elemento canonizado, el cual puede transmitirse de una generación a otra. Bajo este estándar institucional, el libro arte ha pasado a formar parte del margen y actividad de incursión de varios artistas, que dejan de formar parte del canon. Dentro de la *institución*, hay agentes destacados como ministerios, academias, universidades, todos los espacios de formación intelectual, incluidos medios de comunicación (Even-Zohar, 1999).

Nuevamente, la *institución* no es una sola y mantiene intereses diversos dentro de los grupos que la conforman. Además de mantener los repertorios, también apoya la creación de nuevos y hay varios segmentos que incursionan en esta misión en un estado de competencia por los intereses propios. Ante la variedad de

posturas, podemos presenciar una multiplicidad de propuestas e instituciones de manera simultánea (Even-Zohar, 1999). La lucha por el dominio en la cultura es una constante en la que surge el libro arte, tal vez no con el fin de obtener un lugar de dominancia, pero sí de reconocimiento y presencia. De igual manera, los cambios progresivos de repertorios permiten evidenciar una coexistencia de repertorios apoyados por las distintas esferas que transitan por el poder. A pesar de no ser un ente unificado, cumple sus funciones de regulación y legitimación.

El mercado establece los tipos de consumo en función de los factores de producción aceptados en el repertorio cultural vigente. Como vimos, interfiere entre el productor y el éxito de su producto, siguiendo los parámetros establecidos. La alteración de estos genera una constante pérdida o fracaso de productos innovadores. Es importante diferenciar que no se juzga un producto por separado, sino como parte de un modelo alineado al repertorio legítimo para esa cultura y sus grupos dominantes, gobernados por la institución. El mercado es el espacio de desarrollo del repertorio cultural, y, por ende, de la misma cultura. La institución regula los precios, pero el mercado determina la interacción con los consumidores, y es ahí donde reside el verdadero éxito o fracaso de los productos.

El libro arte también debe ser evaluado como un producto del mercado, en competencia con los repertorios legitimados establecidos y funcionales en el momento de su creación, hasta el presente. Identificar los poderes en juego, puede favorecer para el estudio de su grado de continuidad y aceptación.

3. Caso de estudio: Revista *Universidad* número 20- *Minificción*

3.1 Descripción del objeto a través de la teoría “El medio es el mensaje”

La revista *Universidad* de Pensamiento y Cultura, como fue explicado brevemente en el planteamiento del problema de esta disertación, corresponde a una revista universitaria perteneciente a la Benemérita Universidad de Puebla. Actualmente, cuenta con cuarenta y cuatro volúmenes, emitidos a través de una publicación semestral a lo largo de sus trece años de existencia.

La elección del volumen número 20, resultado del quinto año de trayectoria de la revista, corresponde a una edición especial, que por los motivos explicados en la definición de libro arte, se considera un ejemplar de este tipo. Además, presenta un *metatexto* en el que reflexiona sobre la *microficción* y los fenómenos de arte contemporáneo, cuyo tema se alinea a las propuestas de las segundas vanguardias con el libro arte. Reflexiona sobre sí misma y presenta una subversión a las formas tradicionales de editar revistas.

En la materialidad del producto, podemos apreciar que es una revista distinta, con una portada llamativa (imagen 1), que analizaremos a profundidad más adelante, pero a breves rasgos, se identifica que es una portada tipográfica, con letras negras brillantes, cuya textura se diferencia del fondo y contienen la palabra: “*MINIFICCIÓN*”. Está dividida en cuatro cuadrantes, unidos por una pieza central con forma de estrella. El fondo de la portada contiene figuras geométricas en blanco y tonalidades de gris degradado y tiene plasmado en relieve los identificadores de todos los ejemplares de la revista: las siglas “uni”, con el distintivo de que se encuentra el número de volumen (20), se encuentra en el punto de la “i” y las siglas se encuentran dadas la vuelta, en correspondencia con el orden de la contraportada, que se explicará después.



Imagen 1

El borde vertical que rodea al lomo izquierdo, indica en letras celestes el título completo de la revista, número de volumen, año de vigencia, fecha del semestre de publicación y precio del ejemplar: *Unidiversidad* revista de pensamiento y cultura de la BUAP- Año 5- Número 20- Agosto- Octubre 2015- \$40 (pesos mexicanos). En el interior, las guardas tienen un diseño que asemeja a la forma de la pieza central, estrellas

con sus dieciséis puntas impresas en color amarillo, decoran el inicio y el final de cada pieza (corresponde a imagen 2). El papel empleado es papel estucado mate, que permite una visualización adecuada de las fotografías. La portada está impresa en el mismo papel, pero de mayor gramaje y para dar la cualidad brillante a las letras, se les aplicó una capa plástica. Hay un elemento adicional en el lomo de la revista, así como en la transición de algunas páginas o temáticas: se trata de la silueta en blanco y negro de un animal, que parecería ser un armadillo. No hay mayor información sobre el significado de este símbolo.

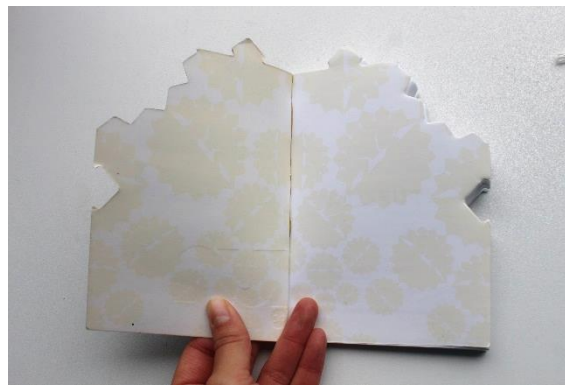


Imagen 2

En un análisis de estructura interna del producto, compuesto por 313 páginas entre las cuatro secciones, a las cuales debemos sumar las 76 de la página central de la estrella (imagen 3), podemos encontrar la predominancia de la forma en relación con el contenido, así como la fragmentación del texto en respuesta al diseño editorial y maquetación. En este sentido, podemos acotar que la lectura no es pesada, debido al diseño. Son páginas pequeñas, con un interlineado amplio, que facilitan la lectura, la vuelven rápida y la brevedad de los subtemas, así como el de cambio de las piezas y temáticas, facilitan una lectura más dinámica, que posibilitan un avance rápido en el contenido, a diferencia de si estuviera estructurado en una maquetación tradicional, en la que 400 páginas, serían de mayor complejidad y tiempo de lectura. Además, la interacción con el lector está muy presente, ya que, sin su participación, el libro no podría leerse. Esto responde al diseño

que fue explicado en la estructura del libro, donde su forma inicial está compuesta de doble lomo y para abrir las páginas, es necesario romper las piezas del rompecabezas que conforma su portada.

A partir de ese momento, inicia la interacción lúdica con el objeto, como precisamente lo proponían los vanguardistas: la materialización del arte y su democratización, así como el contenido fragmentado y la multiplicidad de interpretaciones en función de cómo se relacionen con el objeto.

Por un lado, tenemos las sílabas de la palabra “*Minificción*”, el título del volumen de la revista. Cada fragmento tiene un contenido particular, que puede ser leído de manera autónoma, sin que se vea comprometida la comprensión del texto por su cuenta. Son autónomos, pero a la vez, interdependientes. Hay un orden determinado que sugiere el editor, a partir de la numeración de las páginas, pero la principal organización corresponde a un índice temático de la minificción, más que a una secuencia fija. Es necesario realizar una aclaración, debido a que las piezas, a pesar de ser fragmentos, están interrelacionadas entre sí y solo en conjunto conforman la unidad de la revista. Es decir, si bien pueden ser comprendidas de manera aislada, no abarcan el sentido en su totalidad. Otro elemento que nos permite apreciar esta característica es la forma de las piezas, que al colocarse una encima de otra mantienen una estructura casi idéntica.

La portada parece ser una expresión más de fragmentos, por su apariencia que asemeja a un panal de abejas, o al caparazón de un armadillo (imagen 1). Es una estructura geométrica constantemente reproducida, que a su vez puede dividirse en sí misma por un número de veces infinito. La división de cada fragmento no es definida de manera tácita, pero cada una de las piezas tiene una distinción de género y encierra subcategorías en sí misma. El diseño editorial indica una clasificación explícita de los géneros en los que cada pieza no requiere un título externo.



Imagen 3

La pieza central difiere de las demás, es una estrella de dieciséis puntas que se abre al deslizar lateralmente sus páginas, a diferencia de un libro que se abriría de manera horizontal, y corresponde a un compendio de poemas (corresponde a imagen 3). La particularidad reside en que pone en práctica un ejercicio de intertextualidad, debido a que los poemas que incluye fueron inicialmente publicados en tiempo real en la red social “Twitter”, ahora “X” y siguen el parámetro de sus restricciones en el momento de publicación, cuando la red admitía textos de un máximo de 140 caracteres. Aunque es un texto impreso, se rige a las restricciones del entorno virtual. Adicionalmente, en cuanto al orden, esta “Advertencia” como lo titula el autor, se encuentra en la última página antes de la contraportada, pero la numeración indica que es la primera. Igualmente, a la mitad del compendio, en la página 59, el sentido del texto da la vuelta y hay que voltear la ficha para continuar con la lectura, que presenta una continuación de un mismo poema. El último poema, en la página 78, bajo una lógica de lectura tradicional, se encuentra en la primera página que le sigue a la portada.



Imagen 4



Imagen 5

El orden total de la revista tampoco sigue la estructura esperada, debido a que, siguiendo la numeración del editor, la página uno corresponde al panel inferior de la izquierda, el cual lleva el título “PUZZLEA” (imagen 5) y es una explicación del proyecto editorial con sus formas y análisis. En la portada tiene las letras “MI” (imagen 4) y la contraportada sí corresponde al primer panel en el que inicia la narrativa con la historia de Madame Schrodinger, quien se pregunta si su gato está o no dentro de la caja (imagen 6). Los subtemas que abarca esta sección de la revista son: “Ese impacto firmísimo en nuestras letras: Los niños tontos de Ana María Matute”, por el autor Darío Hernández y “Máscaras Reveladoras” de Francisca Noguero. Todos los textos cuentan con su bibliografía respectiva al final de cada subtema. Abarca de la página 1 a la 76.



Imagen 6



Imagen 7

Al final del segmento, encontramos dos fotografías de la BUAP, en el edificio Carolino, que muestran la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez (imagen 7). Son fotografías de cámaras antiguas y su impresión es a blanco y negro. Encima de las fotos, están el logotipo de la universidad, que ocupa un espacio predominante de la cabecera de la página derecha.

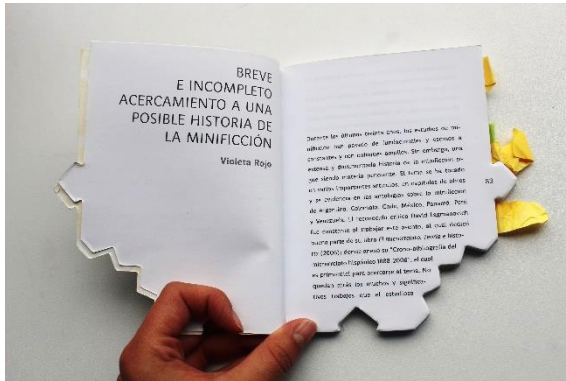


Imagen 8



Imagen 9

El segundo panel corresponde al que normalmente se consideraría en la posición del primero y va desde la página 83 hasta la 158 (corresponde a imagen 8). Es la pieza ubicada en la esquina superior izquierda de la revista y contiene las letras “IFI”, la “n” está dividida entre el primer y el segundo panel, lo cual refuerza el concepto de fragmentos conectados. No puede entenderse sin juntar ambas piezas. Es importante notar que hay un salto desde la página 76 en la que termina el primer segmento, hasta la 83, en la que inicia el siguiente. En el contenido, su tema principal es describir la minificción como género, su historia y posibles subgéneros o ramas, para lo que empieza con el titular, siempre en mayúsculas: “Breve e incompleto acercamiento a una posible historia de la minificción” escrito por Violeta Rojo. Este abordaje es en cuanto a elementos teóricos el más cercano al concepto de libro arte, cuyos postulados contrastaremos más adelante. En los subtemas encontramos: “El microrelato por otro medio” de Javier Perucho, “La minificción de intersticio en exilio: un encuentro trasatlántico” de Gonzalo Hernández Baptista y “La minificción y el arte urbano: un encuentro entre

géneros” de Margaret Stefanski. La contraportada continúa con la historia de Madame Schrodinger, en la que se pregunta si su gato se encuentra o no, dentro de la caja (corresponde a imagen 9).

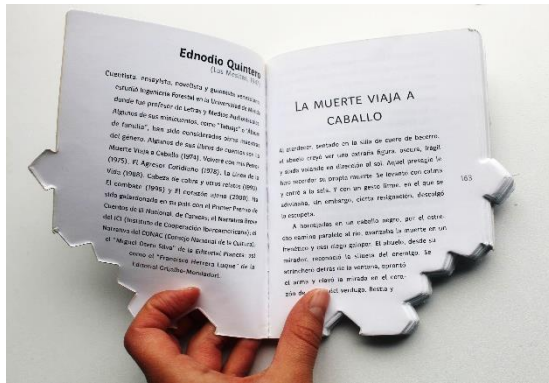


Imagen 10



Imagen 11

El tercer panel siguiendo la numeración de las páginas, está ubicado desde la lógica de la portada en el último cuadrante, en la esquina inferior derecha, donde normalmente terminaría la lectura de una revista tradicional. Abarca desde la página 164 hasta la 236 (corresponde a imagen 10) y tiene la particularidad de que debe ser volteado para poder realizar su lectura, puesto que, en su posición original, las letras están a la inversa. Al contrario de la contraportada, cuya narrativa e imagen en este orden, estaría en al derecho o en la posición adecuada (imagen 11). Este fractal incluye una recopilación de microrrelatos y en lugar de dividirse por títulos de temáticas, como las otras piezas, se organiza por títulos de las obras y sus autores. Es así como inicia con una breve biografía sobre el primer autor, a la que le siguen algunos de sus textos. Hay seis autores con sus biografías y un promedio entre cinco y siete obras por autor, dependiendo de la extensión de estas. Este es un ejemplo de la definición tácita de temas y subtemas a través de la división de las piezas, dado que no hay un título claro que indique que este fragmento corresponde a un compendio de microrrelatos. La contraportada que mencionamos se complementa con la de la siguiente y última pieza, muestra la imagen del gato y una parte del texto cortado.



Imagen 12

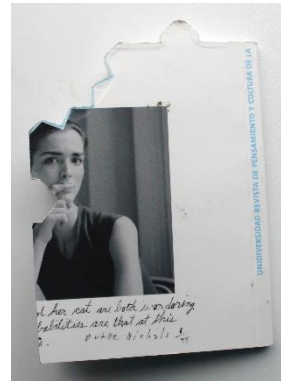


Imagen 13

La cuarta pieza, conformada desde la página 243 hasta la 313 que contiene las letras “NO” en su portada (corresponde a imagen 12), podría considerarse la más diversa, debido a que además de los textos, incluye múltiples fotografías como parte del relato, debido a que cuenta la obra del fotógrafo Duane Michals, cuya mayor representación se verá en la portada de su autoría. Es un diseño delicadamente planeado para que el segmento que contiene la obra del artista, cierre con su firma en la contraportada. En ella se puede ver el pedazo faltante de la fotografía en la que visualizábamos al gato, ahora está Madame Schrodinger y la continuidad del texto que quedó cortado en el tercer panel (corresponde a imagen 13). El contenido no se restringe a la obra y reflexión del autor, también incluye otros apartados con ensayos y relatos como: “Miles de voces, cien perspectivas”, un ensayo de Gloria Ramirez Fermín; “Los Gajes del oficio de Mario Montalbetti” una reseña del libro escrita por Eduardo Zambrano y “Coetzee y aquel ciego en Buenos Aires”, un relato de Javier Vargas de Luna. Al ser la última parte de la revista, incluye todos los créditos a los autores, y la información de la página legal que no se incluyó en el inicio, como se acostumbra en los libros tradicionales. Encontramos el imago tipo de la universidad, el logotipo de la revista, consejo editorial, comité de redacción, entre otros datos legales. Al concluir esta parte, en la última página podemos ver nuevamente el logotipo de la BUAP y una fotografía más de la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez, Cecap, que muestra animales disecados (imagen 14).



Imagen 14

Es relevante profundizar en el análisis de la contraportada, cuyas características se delimitaron brevemente en cada una de las piezas. Observando el conjunto, podemos constatar que el orden de los bloques o piezas, en las que se ordena la visualidad de la portada, no corresponde a la estructura posterior. Sin embargo, la numeración de las páginas, que no concordaba con el orden de la portada, sigue la narrativa de la contraportada, que compone un diálogo directo con el lector. El primer indicio de esta conformación indica nuevamente que no hay una sola forma de leer el libro y esta es una decisión que queda al discernimiento o libertad del lecto-espectador y para descubrirla es indispensable interactuar con ella, hacer uso de su estructura maleable.



Imagen 15



Imagen 16

En la contraportada podemos ver una narración fotográfica y textual que se complementa (imagen 15 y 16). El título de la serie es “El gato de Madame Schrodinger”, que hace referencia al experimento físico del “gato de Schrodinger”, que en un principio científico explica la “superposición cuántica” como la posibilidad de las prácticas de permanecer en diferentes estados de la materia, de manera simultánea (De la Cámara, 2023). Ante estas posibilidades, el gato puede estar vivo o muerto mientras esté dentro de la caja y es algo que solo se podrá descubrir al abrirla. Lo mismo ocurre con la revista, debido a la estructura mencionada en un inicio: no podemos conocer el contenido del libro o la revista en este caso, hasta que la abramos y para ello, es necesario modificar de manera decisiva su estructura inicial. De lo contrario, no podremos saber si es una revista o no, tal vez esté vacía y llena al mismo tiempo, pero solo lo descubriremos una vez abierta y su historia se desarrolla a lo largo de los cuatro fractales.

En el primer panel se observa a una mujer sentada en un escritorio, dando la espalda a quien observa la foto y con atención plena a un baúl. El texto describe: “Madam Schordinger se pregunta si su gato desaparecido estará o no dentro del baúl.” En el panel de la derecha, se encuentra Madame Schrodinger con una postura es frontal hacia el espectador, solo desvía la mirada hacia el baúl, con una ligera sonrisa, tiene una postura expectante, calmada, ángulo tres cuartos, con sus manos cruzadas. Mantiene una cercanía con el baúl, aunque más distante con relación a la primera toma. El texto dice: “el gato, que puede o no estar en dentro de la caja, se pregunta si Madame Schrodinger está o no fuera de la caja”. El baúl en esta ocasión se encuentra en primer plano, llevando nuestra atención hacia el misterio en su interior. Tanto el espectador como Madame Schrodinger están viendo hacia el mismo lugar, lo cual genera una sensación de cercanía y complicidad. Los dos paneles inferiores están conectados. El gato ha salido de la caja y mira fijamente en un primer plano, alineado con la mirada y la postura de Madame Schrodinger hacia el lector. Ella cubre su boca con su mano, en símbolo de reflexión o cuestionamiento. El gato muestra su cabeza por fuera de la caja, pero el resto del cuerpo permanece oculto en ella. Toda la escena es una interpelación directa, cercana, y el texto lo

complementa con la frase “Madame Schrodinger y su gato están preguntándose en este momento que probabilidad hay de que en este momento estés leyendo esto” (corresponde a imagen 16).

La creación de la contraportada es un diseño de Duane Michals, cuya obra está contenida en una de las piezas o fragmentos de la revista. Precisamente, esta sección habla de la capacidad del lenguaje de interpelar a su locutor. Es una subversión del arte de la fotografía conectado con la narrativa que lo complementa. Su fotografía se caracteriza por presentar historias en secuencias fotográficas que denotan el paso del tiempo a través de ligeras alteraciones en las poses y acciones de los personajes en un mismo cuadro. El gato de Madame Schrodinger es uno de estos ejemplos. Michals cree firmemente en que “lo relevante no es el instrumento, si no lo que hacemos con él”, reafirmando la teoría de que el medio es el mensaje y la importancia del canal.

La aplicación de la teoría *el medio es el mensaje* se expresa en el medio especial en el que se manifiesta el libro arte, desde su portada hasta su estructura global como una revista de cuatro piezas complementarias y una pieza central que interpela directamente al lector a través de la interacción de los diversos códigos lingüísticos, visuales, estructurales y literarios. La misma división establece una categoría temática y semántica en cada uno de los fragmentos. El mismo contenido, con sus 380 páginas, tendría una recepción distinta en otro tipo de canal.

La conexión de la teoría de McLuhan (1967) con la semiótica reside en que la materialidad del medio funciona directamente como otro signo, que requiere ser analizado en su conjunto y marco de interpretación. También es fundamental denotar que todos los signos están atados a un medio, como lo indica Bolter (1991), por lo que el estudio de los signos debe recaer también en su dimensión material con la estructura que ello implica.

3.2 Análisis semiótico

Para iniciar el estudio de caso desde la semiótica, debemos recordar que todo significado resulta de un proceso de convención social. Dependiendo del grado de motivación y arbitrariedad, se determinan las diferentes categorías en las que encontramos símbolo, signos e íconos. En el caso de estudio de la revista *Unidiversidad*, en un primer nivel de símbolos, están las palabras que conforman el libro arte. Los símbolos tienen un alto nivel de arbitrariedad o convención social, dado que no presentan una similitud evidente con el objeto que representan. Esta categoría suele aplicarse a conjuntos de cosas, en este caso, a palabras, páginas y, en su conjunto, al ejemplar “*Minificción*” de la revista de la BUAP, que consiste en un ejemplar distinto a ediciones previas, conformado por cuatro segmentos con forma de rompecabezas en los que abarca el tema del microrrelato y sigue los preceptos de libro arte, a través de la fragmentación.

Recordemos que las palabras son símbolos; de manera similar, las convenciones sociales permiten el establecimiento de obras de arte con un alto grado de arbitrariedad. Este concepto aplica tanto al libro en su conjunto como una obra de arte, como a los subgéneros que abarca, como los géneros literarios o la fotografía, que son aspectos destacados en la elaboración y estudio del ejemplar *Minificción*.

El libro arte no se puede entender de manera aislada a su contexto histórico, de la mano del surgimiento de los nuevos medios. El momento de cambio social permitió que la fragmentación empezara a ser una característica de la realidad, en consecuencia, los nuevos medios aparecen como una forma de imitar la realidad, como lo es la función del mismo arte. Así como el arte procura imitar la realidad, un cuestionamiento de la misma resulta en la invención de nuevos productos subversivos, como lo es el libro arte y en el caso de estudio, el ejemplar número 20 de la revista *Unidiversidad*. Cabe preguntarse qué ocurrió en el contexto editorial o universitario en el segundo semestre del año 2015, para que se optara por un cambio en la forma de enunciación de la revista.

En un interés por ahondar en el arte como búsqueda de representar a la realidad, también es importante considerar la rigurosidad semiótica, según la cual ningún código es fidedigno a la realidad, a pesar de que cuente con un alto grado de similitud. Todo producto semiótico amerita ser interpretado y esta comprensión resulta del conjunto de conocimientos y difusión de sus códigos. En consecuencia, el libro arte, al ser un nuevo código, recibió poca recepción. Este fenómeno también se incrementa con el paso del tiempo, por lo que, para el momento de las segundas vanguardias, el libro tradicional tenía mayor aceptación que el emergente libro arte. Es ahora, con un mayor bagaje de las producciones alternativas, que podemos intentar hacer una mejor interpretación de este tipo de producto.

En el mismo ámbito del acceso y la interpretación, se pretendía que el libro arte convierta a los libros tradicionales, elitistas y complejos y de baja difusión, en productos de amplia difusión con una mayor accesibilidad. Estos principios se aplican en la revista *Minificción*, debido a que el precio es sumamente accesible, el equivalente a dos dólares y la distribución del texto, así como el lenguaje utilizado, la vuelve sencilla para la mayoría de los públicos. Una comprensión exhaustiva o integral del producto como se está realizando en esta disertación, puede exigir un mayor campo de conocimiento que restrinja su comprensión.

Años después, en pleno siglo XXI, año 2015, la revista *Unidiversidad* decide retomar estos conceptos de las vanguardias para aplicarlos a un volumen diferente, con características metatextuales, que reflexionan sobre la minificción en sus múltiples expresiones y formatos, a través de un abordaje teórico, histórico, empírico y representativo, como es posible distinguir en cada uno de sus fragmentos. La misma elección del tema resulta particular, dado que se complementa con la estructura general del objeto, en un modo de manifestar que *el medio es el mensaje*.

La propuesta de convertir al arte en artefacto es fundamental para el análisis de la revista, debido a que esta no podría ser comprendida de forma aislada a su estructura material. Es un objeto que debe ser manipulado a modo de un rompecabezas; en este sentido, es irrefutablemente un artefacto. Desde la teoría de Hjelmslev, se

puede comprender esta relación de la forma y el contenido como un nuevo significante. El volumen 22 de la revista, no sería un representante tan crítico de la minificción si no fuera por su estructura fragmentaria que caracteriza al género literario. A su vez, es una fusión y subversión de otros géneros literarios clásicos más extensos como la novela y el cuento; los microrrelatos vuelven a aterrizar en el campo de lo digital y saltan en su representación. De esta manera, la revista en sí misma presenta una subversión de los géneros. El microrrelato en sí mismo se caracteriza por un desafío al género del cuento, y en ocasiones, se entremezcla con la poesía. Para abordar los diferentes temas en la revista, cada segmento responde a un tipo de género y estructura particular.

El fragmento más llamativo en mi parecer, siguiendo la lógica de la arbitrariedad con la que se determina el arte, es el segmento inferior izquierdo que contienen las letras “NO” y empieza con la biografía y obra del fotógrafo Duane Michals¹. Al momento de enfrentarme a la revista, esta fue la primera pieza que saltó a mi vista por su contenido fotográfico, que la destaca de las demás piezas. Son series fotográficas, como las denomina el autor, que se conectan entre sí para contar una historia implícita. Una nueva subversión de los géneros literarios. El mismo artista afirma que “no es el instrumento lo importante sino lo que hacemos con él (...) y la cámara no es diferente a la máquina de escribir” (Michals, 2015, p. 244).

Desde el inicio de su obra, el fotógrafo reconoce la importancia del medio y su capacidad de transmitir un mensaje por distintos canales. Él fusiona el lenguaje narrativo con el fotográfico para contar historias complejas que muestran el paso del tiempo, empleando sus fotografías. Lo define como relatar historias a través de las series fotográficas. Además, recrea un medio análogo al hacer uso de una caligrafía manual, cursiva y descuidada para rotular sus series.

¹ Duane Michals es un fotógrafo estadounidense, nacido en 1932, en Pensylvania, que se caracteriza por “ilustrarse a sí mismo” a través de series fotográficas que denotan el paso del tiempo y la narración de una historia. Inició su carrera fotográfica a los 26 años, en una búsqueda por realizar algo distinto.

Un elemento adicional que destaca a su fotografía es la necesidad de mostrarse en libros, en este caso, en libros arte, dado que en una exposición fotográfica no se podría apreciar la secuencia de la misma manera. Su mismo modo de trabajo refleja un pensamiento vanguardista, en el que busca trazar un nuevo camino que no siga el de quienes lo antecedieron y tampoco busca la fama o el éxito que sería necesario para triunfar en el mercado. El autor se autodefine como “expresionista”, debido a su búsqueda de representación de la esencia: “Soy un empirista, creo que las propias experiencias conducen al conocimiento” (Michals, 2015, p. 245). Busca en el arte un medio de expresión distinto, tal como lo hacían los vanguardistas cuando incursionaron en el libro arte. No busca capturar retratos, busca retratarse a sí mismo, para reproducir imágenes que nadie más podría ver si no a través de su cámara.

Michals (2015) define su obra como “misterios que no necesitan ser resueltos sino revelados” (p. 246), lo cual nos lleva a pensar sobre el misterio que encierra el libro arte y si hemos podido revelarlo hasta el momento presente. Además, enfatiza de manera tácita en la fragmentariedad como base de la realidad, puesto que “no es más que una serie de nociones inconclusas con las que intentamos comprender nuestra breve existencia” (BUAP, 2015). De esta manera, *Minificción* representa una noción inconclusa de la realidad del microrrelato, que a su vez es un intento por retratar la realidad desde su misma fragmentación. La postura de Michals es tan destacada, que se elige amplificarla para la contraportada con un manifiesto expandido de la fragmentariedad, pero su interrelación indispensable para conectar con el lector. Al finalizar la redacción textual del autor, pasa a una narrativa fotográfica, pero para transitar el cambio, está la silueta del armadillo que se identificó con anterioridad en el lomo de la portada.

La decisión sobre elección de códigos se realiza en la etapa de producción. Por lo que podemos identificar una alta planificación desde la sección editorial de los creadores de la revista *Unidiversidad*, particularmente en el ejemplar *Minificción*. Si tomamos en cuenta el enunciado de Chandler (2014), en el que “los códigos textuales no determinan los significados de los textos, si no que tienden a delimitarlos” (p. 93),

podemos deducir que la decisión de combinar múltiples códigos textuales amplía las posibilidades de interpretación, volviéndola más personal y menos impositiva.

La revista presenta la dialéctica entre significado y significante de la que habla Hjelmslev, recordando que la expresión y el contenido son indivisibles y determinantes en sustancia y forma, que, en su conjunto, resultan complementarios. El significado de la forma de la revista es un complemento directo del contenido temático del microrrelato, puesto que dilucida sus principales características y limita la maquetación, que debe regirse a la brevedad del soporte físico.

En este sentido, destaca el caso de la pieza central, una representación de *twitteratura* pasada al papel. Este segmento, que se distingue de las otras piezas complementarias, es una transcodificación del medio digital al análogo. El autor establece de manera explícita que el contenido plasmado en la pieza que conecta al libro arte corresponde a una transcripción directa de la literatura publicada en tiempo real en su cuenta de twitter @migrerías140. Hay una elección tácita de transferir las características del canal y las reglas del código, hacia un nuevo soporte, que no requería dichas limitaciones, pero las asume. Dicha función no sería posible sin el diseño de esta pieza, mucho más pequeña que las demás, clave en la integración del libro arte y, a su vez, un reto para el lector que debe aprender la manera de leerla, acabando un lado y dando la vuelta para leer a las páginas restantes, por su transición horizontal de las hojas. Cada tweet se expresa en una hoja y los segmentos desarrollan diversas temáticas abordadas desde el humor. Transitan temas cotidianos, desde una parodia en la que habla sobre las diferentes frutas, hasta conversaciones con un tono pícaro sobre el amor y las mujeres.

Ante este ejemplo, se vuelve indispensable reconocer la importancia de la materialidad del objeto, que, a su vez, constituye el canal o el medio: el plano de los significantes de la expresión donde se manifiesta el plano del contenido. El soporte de papel couché mate de 120 gramos, fragmentado en cuatro piezas iguales y una pieza estrellada, con letras que conforman el título de la revista, una contraportada que interpela al lector y maximiza el aporte de uno de sus colaboradores y los breves formatos de géneros literarios que se impregnan

por temáticas en cada una de las piezas y sus respectivas categorías asignadas. Las cinco piezas de la revista son una representación fidedigna de cómo la forma del significado es clave para determinar la estructura temática narrativa.

Así mismo, la significación cultural del medio se manifiesta a través de la revista, por la visión editorial del momento, resultado de un proceso de globalización y digitalidad. Esto se puede identificar en su abordaje del tema de una manera global, considerando autores de múltiples países y continentes, con el requisito que sean de habla hispana.

Cada signo tiene sus implicaciones intrínsecas, pero la forma material es una de las características que le generan connotaciones propias. En el ejemplo de *twitteratura*, se presenta una analogía similar al cambio de la palabra hablada a la escrita: se pasa de un medio digital a uno análogo, lo cual le brinda una realidad material concreta distinta. En ocasiones, según el contexto de producción, se vuelve necesario re-materializar el signo lingüístico. Cabe preguntarse cuáles fueron los motivos para transitar de una obra literaria al canal de las redes sociales y desde este perfil, a una pieza de revista universitaria impresa. El uso de la materialidad es clave para delimitar la estructura temática narrativa, que tiene éxito debido a un uso adecuado de los códigos materiales, en conjunto con los contenidos semánticos y textuales. Cada código visual responde a una detallada planificación editorial, desde la portada con marcas geométricas que emplean la similitud para generar un indicio sobre el caparazón del armadillo, hasta la silueta negra de su figura que reside en el lomo, al finalizar algunas líneas y para la transición entre determinadas páginas o segmentos de una misma pieza.

Las imágenes al final del primer fragmento (comprendido entre la página 1 y la 76, con las letras MIN en su portada, que inicia con el título PUZZLEA y explica la naturaleza del ejemplar de la revista) y del último fragmento (de la página 243 a la 313, con las letras NO que incluye la sección del fotógrafo Duane Michals y otros relatos) responden a una función de posicionamiento de la BUAP como productor autorizado y centro de conservación y promoción del conocimiento. La elección de imágenes de una fototeca, ubicada en uno de

los edificios más clásicos de la universidad, en el centro histórico de Puebla, transmite un mensaje de conservación y difusión exclusiva. La elección del papel, tipografía y diagramación también responden a factores clave para la transmisión del mensaje a través de los códigos más adecuados, considerando la relación intrínseca entre códigos visuales y textuales, entre el contenedor y contenido, con la presencia constante de la materialidad deliberada del mensaje.

Al igual que otras obras artísticas y literarias, el volumen de la revista representa un alto grado de arbitrariedad a través de la similitud imputada, que no podría ser descrita ni interpretada sin contar con el bagaje de conocimientos y códigos utilizados. Al no haber convenciones sociales difundidas acerca del libro arte, el producto pasa desapercibido en sus características. La interacción con el lector y participación del mismo es fundamental para la lectura del texto, así como un ejercicio de interpretación de las maneras de leerlo y una lectura integral que permita interrelacionar los códigos lingüísticos, textuales y visuales para una comprensión completa de la obra.

Adicionalmente, es interesante traer el concepto de “esto no es una pipa” de René Magritte (1936), debido a que, de alguna manera, la propuesta de los vanguardistas respecto del libro arte era decir que “esto no es un libro”. En su búsqueda de romper con los parámetros tradicionales de la industria y democratizar el arte, crearon un producto distinto que no se restringía a la suma de palabras y páginas, sino que constituía un diálogo con las estructuras, que se convertían en una forma de arte visual y explícita, por lo que concibieron el libro arte como un no libro, que volviera extraño a lo conocido y en respuesta, rompiera también con las directrices del mercado y la institucionalización. Así mismo, era un cuestionamiento de la realidad que representaba el libro tradicional y con los cambios presentados en la vida diaria, había que representarlos desde esta nueva perspectiva. El postulado conceptual debe entenderse más allá de la afirmación, ya que toda representación implica el paso de una realidad a otra, de un código a otro distinto, y sigue un proceso de transcodificación o traducción de códigos. A continuación, vamos a realizar una revisión de los diferentes

tipos de transcodificación y transtextualidad presentes en la revista Unidiversidad. El empleo de transtextualidad y transcodificación es uno de los ejercicios más presentes en el desarrollo del contenido, que considera que todo en el mundo ha sido producido, pero puede haber maneras distintas de representarlo.

Para hablar de intertextualidad y transcodificación es necesario hablar de códigos y la manera de transgredirlos o modificarlos. Si retomamos el concepto de Eagleton (1983), “los textos literarios producen códigos y transgreden códigos en lugar de simplemente confirmar códigos”. En este sentido, el libro arte no es la única forma de alterar el lenguaje semiótico, si no, todos los géneros lo hacen en alguna medida, pero probablemente la del libro arte, particularmente del ejemplo de *Minificción*, sea mayor, en cuanto pretende modificar el modo de operar del arte, al pasar de un “arte culto” a un arte para las masas, un arte en el que el lector pasa de ser espectador pasivo a un receptor intérprete que interactúa con el material, en este caso, con el artefacto artístico que precisamente promueve su participación. .

La inclusión de diversos géneros con su estructura material como base de cambio, ya es un proceso de transcodificación en el que resaltan los casos estudiados del fotógrafo Duane Michals y la *twitteratura* de @migrerías140, @Miguel Maldonado. Más allá de eso, todo sistema de códigos que no sea abiertamente aceptado y homologado por el sistema constituye en una transgresión. Se podría afirmar que el libro arte lo sigue siendo por su bajo nivel de conocimiento y recepción. En el proceso de codificación, los mismos códigos -y esto se enfatizará desde la teoría de polisistemas en el siguiente apartado- regulan la emisión de mensajes. Los géneros literarios están para ser respetados y manejados a lo largo de un solo libro, en lugar de segmentados por paneles o piezas como se experimenta en *Minificción*.

En cuanto a nuestra conexión con los textos que se producen, Kristeva señala dos líneas a seguir. La del autor y la de los demás textos. Es fundamental recordar el contexto histórico en el que se produjo la revista de la BUAP, después de más de cuatro décadas desde las vanguardias que promovieron el libro arte, y tras cinco años de producción de la revista Unidiversidad. Por eso, debemos considerar todos los libros producidos

antes, que prepararon el camino para la edición número 22 que aborda el microrrelato y cómo pudo haber transformado el resultado final del texto. Bajo esta teoría, los códigos van antes que la decisión del autor, pues esta solo puede delimitar en una medida mínima las implicaciones que el historial literario previo puede interferir en su obra. Es curioso tomar esto en cuenta para un ejemplar que recopila las voces de múltiples autores a lo largo del tiempo. Algunos de ellos más contemporáneos como Stefanski, pero también encontramos textos de Ana María Matute, que nos regresan a la realidad de mediados del siglo XX. La selección editorial es clave en este proceso.

Así mismo, el acto re-escritura trasciende al creador, dado que las formas de interpretar la revista son múltiples y está diseñada con ese propósito; sin embargo, las extensiones y posibilidades escapan el control del editor. Más allá de la numeración reglamentada, cada lector puede elegir el orden en el que acercarse a los fragmentos, dejarlos inconclusos, transitar de un panel a otro. Leerlo múltiples veces en diferentes formas a modo de Rayuela para descubrir si la forma cambia -todas las lecturas anteriores fueron realizadas por mi parte- o la alternativa inicial de no abrir el libro, que nos regresa a la propuesta del gato de Schrodinger, pero en este caso, tampoco hubiera sido posible ordenar la línea narrativa de la contraportada y comprender su mensaje.

En este punto, cabe preguntarnos: ¿fuimos los primeros en leer este texto? Para la mayoría de los libros, la respuesta es evidentemente que no; sin embargo, al tratarse de un ejemplar de edición limitada, distribuido en un ambiente universitario y en un formato distinto de baja difusión, la cantidad de lectores previos a que el libro llegue a nuestras manos podría reducirse considerablemente. Esto genera un nivel de intimidad con el lector, una compenetración con la obra por sentirla personalizada, única. Las diferentes formas de libro arte se realizaban así en la época de las vanguardias, para lograr ese efecto, contrario a la producción masificada en serie.

El libro arte, más que cualquier otro género, evidencia el hecho de que “ningún texto es una isla” (Chandler, 2014, p. 228). *Minificción* precisamente existe como resultado del estudio de múltiples textos acerca de la minificción. Algunos de sus fragmentos podrían considerarse antologías, que fueron conformadas a su vez por otras antologías fragmentadas para crear esta nueva unidad textual dividida en cinco piezas. Se juntó todo lo que se conocía sobre el microrrelato desde un enfoque específico, y el producto fue la edición número 20 de la revista. Si todos los libros están conectados con otros, *Minificción* conecta a los diversos libros y autores en su interior, formando algo distinto a lo que existía antes de su integración. Este es también primordialmente un ejercicio de intertextualidad e intratextualidad, que permite el constante diálogo entre autores y textos que se encuentran en diferentes libros, dentro de un solo producto a través de la mediación de un editor.

Adicionalmente, el ejemplar elegido de la revista *Unidiversidad*, constituye un ejercicio de *Bricolage*, puesto que no solamente permite el diálogo entre los códigos textuales, si no también y quizá con predominancia interactiva y visual, de los códigos materiales. Es un diálogo tangible entre las piezas del libro que encajan y el lector, que genera un nuevo paradigma sintagmático propio de la época contemporánea. En cuanto a la participación del lector, es necesario recalcar que su interpretación no es individual, sino que responde a los parámetros establecidos por los marcos de interpretación de las comunidades interpretativas definidas por Chandler (2014).

A modo de recopilación de las formas de intertextualidad presentadas por Genette (1989), al igual que en el caso genérico del libro arte, el caso de estudio de *Minificción* también ejemplifica todas sus manifestaciones desde el diálogo de las piezas como fragmentos de la paratextualidad hasta la hipotextualidad como subversión de los textos ante los géneros tradicionales; pasando por la metatextualidad ya mencionada en el estudio del microrrelato a través de un ejemplar fragmentario y la architextualidad como multiplicidad de géneros en cada uno de sus fragmentos.

Finalmente, para aterrizar hacia una aplicación más pragmática del estudio semiótico, cabe recordar la noción del arte como forma de representación de la realidad; pero que, a su vez, se inspira en otras formas de arte previo como lo demuestra la intertextualidad y la renovación de códigos, que responde a una regulación de la realidad ante el arte producido, fenómeno que se comprenderá a partir de la teoría de los polisistemas.

3.4 Un acercamiento desde la teoría de los polisistemas

Como última parte de este análisis de la revista *Universidad* de la BUAP, de su ejemplar *Minificción*, realizaremos un breve acercamiento a la teoría de los polisistemas, por cuanto aporta a la relevancia del canal y la construcción del código, desde una visión integral. Para ello, Even-Zohar (1999) emplea el concepto de sistema de Jakobson, en el que todos los elementos del sistema son necesarios para una comprensión integral. En función de adaptar la teoría comunicativa a la de los polisistemas, Even-Zohar (1999) convierte al emisor en productor, al receptor en consumidor, al referente en repertorio, el código corresponde al repertorio y el canal al mercado. Ambos están regulados por la institución. A continuación, presentaré una explicación detallada de cada uno de los elementos.

El considerar a los componentes de la cadena comunicativa como elementos de un sistema de producción permite observar todos los factores exógenos que influyen en ella. Estos elementos no son estrictamente fijos, sino que presentan un nivel de maleabilidad. Por ejemplo, un productor está relacionado con la institución, y el receptor abarca multiplicidad de receptores, que, a su vez, componen el mercado. La institución es uno de los principales elementos en esta teoría, ya que regula el mercado y los sistemas de producción. Es importante remarcar el grado de abstracción que incluye cada elemento. El consumidor incluye a los lectores y todo tipo de consumidores del texto; los productores no son netamente escritores si no todos aquellos involucrados en la cadena de producción; aquí constan las entidades académicas, que, a su vez, son parte de la institución. El producto está compuesto de signos, pero también de las respuestas de emisores,

receptores y significados producidos a través de las interacciones sociales, reguladas por el mercado y la institución. El mercado se vuelve el conglomerado de miembros que elaboran y distribuyen los mensajes, mientras que la institución son todos los grados de regulación de la cultura y sus producciones. Así mismo, la institución no es homogénea, también implica una lucha constante por la renovación o permanencia de cánones y repertorios (Carrión, 2023).

Este análisis parte de la necesidad de observar a la literatura como *multisistémica*, considerando las relaciones entre los factores que la componen y de tal manera, tener un mejor enfoque de sus producciones. Las conjugaciones del sistema influyen en la producción de significados a través de los procesos de socialización. Es aquí donde intervienen las relaciones de los elementos mencionados y los posibles juegos de poder entre los mismos. La teoría propone ver a la literatura como un sistema comunicativo complejo más allá de una expresión netamente artística. En cuanto el arte forma parte de otro nivel de sistemas estéticos, delimitados por parámetros sociales y de concesión de sentido. De esta manera, los lectores mantienen su rol fundamental en la interpretación y producción de significados (Carrión, 2023).

Cabe explicar cada una de las fases de producción acorde a la teoría de los polisistemas denominadas producción, mediación, recepción y transformación. La producción es la relación entre emisor y receptor; la mediación es cómo el contexto influye la producción de significados; la forma en la que el receptor interpreta el mensaje del emisor se conoce como recepción, y, por último, la transformación implica las conversiones sociales por las que transita el mensaje para cobrar un valor, sentido y uso social. El comprender a los elementos del sistema literario como un sistema en sí mismo demuestra las relaciones en escala del multisistema literario con otros sistemas (Carrión, 2023).

Dentro de los niveles y normativa sobre los diferentes códigos, encontramos a los estratos periféricos y dominantes, en los que los dominantes son los respaldados por el mercado y la institución. Nuevamente, responden a las estructuras de poder. El movimiento entre ambos estratos es permanente, transita de lo central

a lo periférico a través del tiempo. Establece la diferencia entre literatura marginada, que corresponde a lo periférico, y literatura canonizada, la reconocida por el sistema (Carrión, 2023). En esta instancia retomo la pregunta ¿qué vuelve a una literatura canonizada o marginada?: precisamente los elementos de polisistemas que analizaremos a continuación.

El primer paso es reconocer quién determina esta superioridad textual que se vuelve sistémica, puesto que refleja las estructuras sociales. En consecuencia, los grupos de poder o clases dominantes son quienes modifican los estratos culturales y establecen la periferia, según cuestiones geopolíticas, temporales y culturales. Ahora bien, para que esto ocurra, se requiere un cierto nivel de movilidad, es decir, procesos de transferencia dinámicos. Encontramos el canon estático y el canon dinámico. El canon estático tiene menos movilidad o permeabilidad, o sea, no permite que otros códigos ingresen a su repertorio con facilidad. Por otro lado, tenemos al canon dinámico, el cual permite una modificación constante en torno a cambios temporales, incorporación de nuevos cánones y desprenderse de cánones caducos. La base de este cambio puede ser un nuevo principio productivo, pero todas estas modificaciones generan tensión, que responde a factores externos de influencia y poder de otros sistemas externos al literario. Los cambios en el repertorio dependen del número de consumidores y sus exigencias, a mayor número, mayor probabilidad de cambio (Carrión, 2023).

Even-Zohar (1999) indica que la creación de nuevos códigos está basada en un “repertorio común”. Si tomamos como punto de partida el lapso temporal que va desde la aparición del libro arte a las segundas vanguardias, la revista de caso de estudio, emitida en el 2015, tiene un mayor repertorio de referencia que los primeros libros arte. Sin embargo, esto no garantiza la aceptación del mercado. Una muestra práctica es el desconocimiento de las personas acerca del fenómeno del libro arte, incluso en establecimientos especializados. Cuando se enfrentan al producto, este genera atención y curiosidad por el desconocimiento y baja difusión.

Cuando aplicamos estos conceptos al caso de estudio y reconocemos sus elementos, podemos identificar que el emisor o productor, es la BUAP, una universidad pública de México, que también forma parte de la institución, lo cual la vuelve un productor autorizado. El receptor o consumidor inmediato serían los estudiantes de esta entidad, al ser una revista universitaria; sin embargo, los estudiantes desconocen sobre la existencia de la revista. El producto es el volumen 20 de la revista *Unidiversidad*, que acoge los parámetros del libro arte por su estructura fragmentada y énfasis en la materialidad. Es un producto de baja difusión que pertenecería a la periferia; sin embargo, al ser producido por una entidad validada por la institución, toma una posición central y presenta una disonancia entre la institución, el producto marginal y la aprobación del mercado.

Los códigos y los productos están directamente mediados por el ambiente que establece las reglas de codificación y los materiales permitidos. El repertorio es activo cuando hablamos de producción y pasivo al tratarse del consumo. En cuanto al sistema activo, el hecho de que una universidad haya elegido incursionar en este tipo de códigos demuestra un cambio en el sistema o ampliación de sus repertorios. Por otro lado, el repertorio pasivo no demuestra un alto grado de receptividad, pero también cabe cuestionarlo a nivel interno, con los estudiantes del entorno de producción, en Puebla-México. No obstante, los datos recopilados indican que no hay mayores hábitos de consumo en torno al libro arte, particularmente en el caso del ejemplar dedicado a la *Minificción*.

La cultura media los sistemas de producción, por lo que es más común encontrar ejemplares de libros arte en países con una estructura editorial activa, como México, Perú, Argentina y España, a donde pertenecen los autores citados en la recopilación de microrrelatos que se encuentra en la revista. En este sentido, las obras de arte o productos en general, que no cumplan con el repertorio necesario, tienden a ser poco reconocidas y, en consecuencia, no legitimadas. Una categorización adecuada en el sistema es necesario para el reconocimiento del género. Un ejemplo práctico podría ser ir a una librería y preguntar por un “libro arte”,

generalmente se desconoce el género y no cuentan con una división temática donde encontrar productos como *Minificción*.

Adicionalmente, se presenta el tema de la “élite” productora-reguladora, que puede romperse en el caso de la revista de *Unidiversidad*, dado que la BUAP es una universidad pública y el valor del ejemplar es accesible, con un equivalente a dos dólares o cuarenta pesos mexicanos. Esto cumple los principios democratizadores del arte, proclamados en la época de las vanguardias. Más allá de las finanzas, el consumo de los bienes depende de la pertinencia del código en cuanto a si corresponde o no al repertorio establecido. Un factor más que considerar en el cuestionamiento de este ejemplar propuesto por la BUAP. Ahora bien, es importante recordar que, en el momento de creación de nuevos repertorios, las entidades validadas por la institución son precisamente quienes tienen la autorización para realizar una propuesta. *Minificción* podría responder a esta posibilidad.

Todo sistema de códigos está compuesto por distintos repertorios, unos dominan a otros: la lucha constante favorece la creación y posicionamiento de códigos distintos. En concordancia con este principio, las vanguardias propusieron un nuevo sistema de códigos que ampliara el repertorio del libro tradicional, pero la regulación del sistema impidió su difusión. No obstante, es posible ver la trascendencia de ese nuevo repertorio, casi cincuenta años después, en el volumen *Minificción*, lo que indica el conocimiento necesario para transgredir el repertorio existente por parte de las vanguardias, y ahora por los nuevos productores.

El resultado es un nuevo producto que genera una “identidad colectiva”. Es probable que esta fase de la *repertorización* siga en progreso, hasta que haya un mayor fortalecimiento del producto. Los artistas se convierten en irruptores del sistema a partir de la creación de repertorios que promueven los procesos sociales. La BUAP elige tomar una postura en este proceso, en el lado de la innovación de productos. De manera paralela, surge la importancia de la visualidad y la materialidad del objeto. Even-Zohar (1999) afirma que “el

producto socio semiótico más importante de la literatura se encuentra en (...) el nivel de las imágenes, modos interpretaciones de la realidad y opciones de acción” (p. 46).

Desde una revista predominantemente visual, con énfasis en el último fragmento (páginas 243-373) que trata una perspectiva fotográfica desde la actividad de Duane Michals, así como la portada, nos es posible identificar el reconocimiento del potencial visual a través del libro arte. De la conversión de un contenedor en un artefacto que interpela al lecto-productor, y produce una nueva red de significante y significados. En este momento, es conveniente que recordemos las dificultades a las que pueden enfrentarse las innovaciones no aprobadas por el sistema. La diferencia de *Minificción*, reside en su productor oficial autorizado, que le brinda un mayor grado de visibilidad y lleva nuevamente a cuestionar sus motivos para presentar una alternativa al repertorio tradicional. Estos criterios, que van más allá del código son determinados por la institucionalidad, también responden a un grado de arbitrariedad y decisión. La revista de la BUAP puede representar un ejemplo de cómo la interferencia se convierte en transferencia y el proceso en el que el canon marginal de la vanguardia pasa a formar parte de la institucionalidad central.

En el otro lado de la producción, estamos nosotros como consumidores que también regulamos el mercado desde nuestro grado de aceptación del producto. Los nuevos productos requieren el campo de conocimiento necesario, particularmente para procesar medios de producción más complejos, como el caso de nuestro estudio, que exige una lectura en distintos niveles y, como se discutía a breves rasgos en segmentos anteriores, una comprensión total del fenómeno puede ser realizado solo desde cierto grado de especialización. Por lo que muchos elementos del conjunto producido pueden pasar desapercibidos por un lector promedio. Los productos a nivel de mercado se juzgan en cuanto a su grado de pertenencia respecto al repertorio legítimo y su modelo establecido. De esta manera, el mercado constituye el último factor de regulación, al determinar los precios y grado de difusión de determinados productos, pero este rol no puede realizarse de manera aislada sin los demás elementos de la comunicación y producción.

No podemos perder de vista el factor de la competencia, a través de la cual los sistemas tradicionales tienden a auto regularse para mantener el sistema de dominancia. Al realizar una comparación estadística de los libros tradicionales en comparación con los libros arte o producciones alternativas, la diferencia es clara. Los *polisistemas* brindan una perspectiva más amplia que trasciende el ámbito literario y comunicativo, para comprender la forma en que el mercado y los demás sistemas, comprendidos como factores externos, influyen en la producción de significado, así como en la aceptación de los nuevos productos, corrientes o repertorios como el libro arte y para el caso de estudio, la revista *Universidad* en su volumen *Minificción*.

La universidad en sí misma como productor corresponde al mercado académico, y sus consumidores son personas que pertenecen al mismo mercado. Incluso la elección de este tema de disertación y su desarrollo responde a la institucionalidad, debido a que un abordaje con el grado de análisis presentado debe ser realizado con una base de conocimientos propios de la academia.

El producto presenta un grado más de reflexión en torno al repertorio, a nivel de la materialidad. Si tomamos en cuenta el contexto de producción de revistas académicas digitales, el ejemplar de la BUAP presenta un llamado a la importancia de la materialidad, dado que un ejemplar de este tipo no sería posible en un ambiente digital. La hipertextualidad se manifiesta de forma física y a nivel del referente. La participación del lector a través de la manipulación de la revista ocurre gracias a su impresión física, la cual, al mismo tiempo, puede ser una barrera para la difusión fuera del campo universitario. Así mismo, podemos considerar a la revista como un subsistema de intercambio de códigos, en el que varios canales interactúan entre sí, reflejando la complejidad del producto multinivel y multidimensional, que repercute en la complejidad del mercado actual e invita a producir nuevos significados a través de la codificación del mensaje lingüístico y cultural. La misma revista habla del proceso curatorial de elección de textos y escritores que pertenezcan a un canon específico, a escritores reconocidos en el ámbito de la literatura hispanohablante, particularmente del microcuento. Recordemos que publicar es un ejercicio literario, económico, financiero y político en la que

participa la influencia de múltiples factores más allá de lo literario y componen un repertorio, entendido como el conjunto de códigos que interactúan en los diferentes niveles, desde la poesía, lo visual, elecciones editoriales, críticas y análisis literarios.

4. Conclusiones

El libro arte es una alternativa a los libros tradicionales que surgió en la década de 1970 de la mano de la creación artística y disruptiva de las segundas vanguardias, pero su influencia persiste en los fenómenos literarios contemporáneos como el caso de la revista *Unidiversidad*, volumen 20, que en su quinto año eligió hacer una propuesta distinta, en respuesta a las condiciones materiales y de producción de la era digital.

Con el propósito de comprender esta renovación del código, debemos recordar que la instauración de otra forma de hacer arte responde a los cambios en la sociedad. Cabe preguntarse entonces, qué elementos sociales que se dieron en 1970 pueden repetirse ahora, para haber generado el resurgimiento del libro arte. Una de las características en común puede ser la búsqueda de la multiplicidad de perspectivas y un compromiso hacia el cambio. Probablemente esta descripción es acertada para ambas temporalidades.

Con el surgimiento de los nuevos medios, surgió una revolución en la forma que se comunicaba, así como cambios en nuestra manera de relacionarnos con el mundo. McLuhan (1967) comprendía esto como una extensión de los sentidos. Hubo una resignificación de la materialidad ante la demanda de revalorizar los sentidos complementarios a la vista. Es así como los vanguardistas respondieron al llamado y generaron un producto distinto, que pudiera ser manipulado y comprendido desde otros aspectos que interpelaran al lector. Consideraron la nueva tendencia de lectura y consumo que exigía un lector participativo, por lo que generaron un tipo de libro que se convirtiera en objeto y cuya materialidad del medio constituyera otro mensaje.

Esta fue la función del libro arte, junto con dar un nuevo significado al libro y promover la democratización del arte. Inició con una creación experimental de obras que persisten hasta la actualidad, en la que incursionaron una serie de artistas. Cada cual expresaba su interpretación particular del fenómeno, pero mantenían las características principales del libro arte: constante diálogo con otros textos y en sí mismo, hipertextualidad y transtextualidad, así como la fragmentación en su contenido y forma material. Todos estos elementos se identifican en *Minificción*, que retoma las herramientas del libro arte y las incorpora a las opciones editoriales contemporáneas, a través de la revista *Unidiversidad* de la BUAP.

Minificción transita las barreras que llevan a evaluarlo como libro arte: no representa una obra de arte, pero tampoco es un libro tradicional. Responde a los avances constantes en el mundo editorial y su diversificación de herramientas y propuestas para el mercado. Sin embargo, esta reflexión va un paso más allá, y además de preguntarnos si el ejemplar de *Unidiversidad* representa un resurgimiento del libro arte, comprendemos el contexto de una era de la multiplicidad y multimedialidad, en la que volver a lo físico, resulta clave.

No podemos negar que el objeto de estudio causa cierta sorpresa en sus audiencias; sin embargo, recordemos que son herramientas que ya existían desde hace casi cinco décadas, y han sido retomadas por la revista *Unidiversidad* con una nueva dimensión, que es la de la materialidad estudiada a lo largo de esta disertación. La relevancia de este estudio reside precisamente en la valoración de este campo físico en una era digital, debido a que muchas revistas universitarias optan por versiones electrónicas; la BUAP, elige imprimir sus formatos y los produce de una manera particular que no puede ser imitada por el mundo digital. Además de su incursión en los preceptos del libro arte, *Minificción* presenta un manifiesto hacia la materialidad, hacia la relevancia de un medio impreso, táctil y físico, al que no se puede acceder desde un dispositivo electrónico. Este factor incluso se resalta con la pieza central y la *twitteratura* de migrerías. ¿Cuál es la función de transcribir *tweets* a páginas impresas si no demostrar la continuidad y valoraciones propias del medio impreso?

El libro arte es un llamado a revalidar lo físico y tangible. Lo digital ha reproducido los sentidos de la vista y el oído por medio de la multimedialidad; sin embargo, invito al lector a preguntarse: ¿leer un libro en pantalla es equivalente a comprar un libro nuevo en una librería antigua? ¿Irían a un *cybercafé* a leer un *ebook*? Tal vez preferirían tomar una cita con un libro impreso, antiguo, su papel corrugado, con el aroma que ha acompañado todas sus lecturas y elegir leerlo en una bella cafetería, rodeados de más libros que esperan a ser abiertos. Encontrarse con ese viejo amigo una vez más, las marcas en sus páginas, el doblar a falta de un separador en el momento clave. Cuántas historias han sido escritas en las páginas impresas que no se pueden reemplazar con tinta digital.

Minificción nos invita a armar un rompecabezas desde un primer avistamiento. Descifrar su estructura, romper cada pieza y escuchar el crujir de las hojas nuevas; separar las páginas de la estrella con delicadeza y aprender a deslizarlas de la manera correcta. Sentir el brillo que cubre sus letras, el cambio de una textura rugosa a lisa y fría, cerrar los ojos, recorrer cada punta, cada esquina, contar sus hojas, imaginar la experiencia que será tener este libro entre tus manos por primera vez y elegir por dónde quieres empezar a armar este rompecabezas.

Como hemos visto, a lo largo de la disertación, el énfasis de este tipo de libro reside en la materialidad de su significante. La revista, así como este trabajo presenta un llamado de atención hacia lo físico. Es un debate más sobre el canal, que genera un cuestionamiento de su difusión. Es un estudio de la experiencia táctil y arquitectónica que presenta la revista. La BUAP toma una decisión premeditada de volver a lo físico, a pesar de contar con la digitalidad, porque reconoce la capacidad emocional de lo sensorial a través de lo tangible. Es un gesto estético y político sobre la experiencia de lectura.

Desde un punto de vista semiótico, transforma la interpretación de los diversos códigos interrelacionados. Entre ellos encontramos los códigos visuales, lingüísticos, artísticos y culturales, que tienen

igual importancia en el compilado. Uno de los principales enfoques desde la semiótica es la identificación de los íconos, símbolos e índices, lo cual nos lleva al reconocimiento de la categoría de arbitrariedad que se maneja en el arte, y por ende en nuestro tema de estudio, aplicado a la revista *Universidad*. Bajo este supuesto, afirmamos que nuestra comprensión del arte está mediada por una serie de convenciones, puesto que los códigos que lo componen no pertenecen a íconos ni índices, sino, al mayor rango de arbitrariedad de los símbolos. Es decir, no podríamos comprender una obra de arte sin conocer previamente su sistema de códigos. Esta se presenta como una razón para el desconocimiento o falta de comprensión sobre el libro arte, dado que sus códigos y la combinación entre ellos, forman parte de un nuevo repertorio, poco difundido y aceptado. Esta revalorización de códigos también la podemos entender mejor desde la *teoría de los polisistemas*, que explica la interrelación de los múltiples sistemas de producción que comprometen al mercado.

El éxito o fracaso de un producto responde a los lineamientos moldeados por el mercado y los grupos de poder que rigen su funcionamiento. Es por ello que el libro arte no tiene un grado de reconocimiento a nivel editorial ni interpersonal. Al conversar sobre el “libro arte”, la mayoría de las personas desconocen el concepto, restringiendo su estudio a un ámbito académico o de exclusividad en el que hay una concentración del conocimiento.

Para comprender el motivo de la baja difusión del libro arte, debemos recordar que las convenciones sociales también requieren un grado de aceptación a través de la regulación del mercado, por lo que los nuevos códigos siempre son más difíciles de identificar. El libro arte no es parte de un fenómeno comercial ni lo impulsa el mercado editorial, ya que sus signos se rebelan a las convenciones y regulaciones tradicionales.

Cabe destacar que, aunque es un producto no tan común o lo que podría considerarse aprobado por el mercado, el productor sí es una de las entidades autorizadas y reconocidas para la producción, ya que es una

entidad académica- universitaria como parte de la producción de conocimiento entre el ente regulador del mercado y productores autorizados. Esto puede reflejar la decisión de la institución de diversificar el repertorio de códigos y lo hace a través de sus productores, en este caso, la BUAP con *Minificción*.

Recomiendo dar continuidad a los estudios acerca del libro arte, desde un enfoque multidisciplinario, puesto que el abordaje desde los campos de la semiótica, el estudio de los medios y la *teoría de los polisistemas*, ha brindado una comprensión integral del fenómeno aplicado al caso de estudio de la revista y aportan luces al espectro académico. En seguimiento de la trayectoria, podríamos esperar que el libro arte se siga posicionando en el mercado, desde la aprobación de la institución. También pueden presentarse posibles aportaciones futuras desde el margen, como en un inicio lo hicieron las vanguardias, y hemos podido analizar sus repercusiones en el presente.

También invito a aceptar el reto de la industria editorial y lanzar *una tirada de dados que quizá jamás abolirá al azar*, pero es un intento. Es una incursión hacia algo que retome principios conocidos y los convierta en algo nuevo. El mundo sigue cambiando y el arte procura retratarlo, pero mostrar todas las posibilidades de creación presenta una alternativa a la digitalización que avanza con certeza y premura. Si no podemos cambiar el mundo, tal vez podamos cambiar la forma en la que lo contamos.

Referencias

BUAP. (agosto- octubre, 2015). *Minificcion. Unidiversidad*, 20.

Carrión, U. (febrero de 1975). *El arte nuevo de hacer libros*. Excelsior Plural, págs. 33-38.

Carrión, C (13 de julio de 2023). *El supremo egoísmo de la tempestad. Ensayos sobre literatura y cultura latinoamericana*. EdiPUCE.

Chandler, D. (2014). *Introducción a la semiótica*. Quito: Abya Yala.

Crespo-Martín, B. C. (10 de abril de 2010). El libro-arte clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 9-26.

Crespo-Martín, B. C. (2016). El libro-arte/ libro de artista en su dimensión digital: el e-libro e hiperlibro-arte. *El profesional de la información*, 25. pp. 822-230. 25 (5)

Even-Zohar, Itamar 1999. Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. *En Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos*. [Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas] Madrid: Arco, pp. 23-52.

Deleuze, G; Guattari, F (1976). *Rizoma*. París: Pre-textos.

De la Cámara, J. G. (2023, 2 marzo). *El gato de schrodinger: vivo y muerto*. <https://es.linkedin.com/pulse/el-gato-de-schr%C3%B6dinger-vivo-y-muerto-juan-gonz%C3%A1lez-de-la-c%C3%A1mara#:~:text=Schr%C3%B6dinger%20afirmaba%20que%20hasta%20el,y%20muerto%20al%20mismo%20tiempo>.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

McLuhan, M. (1967). *El medio es el mensaje*. Bantam Books.

McLuhan, M., & Powers, B. R. (1995). *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Editorial GEDISA.

Stefanski, M. (2015) "La minificción y el arte urbano: hacia un encuentro entre géneros", *Minificción-Unidiversidad*, BUAP, Puebla.

Pujadas, M. P. (2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de Documentación*, 14. Obtenido de <<http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151>>.



Vera, C. H. (2013). Signos Corrosivos. *Escáner cultural*(158). Recuperado de <https://www.revista.escaner.cl/node/6849>

Wong. (2013, marzo 14). *El Anaquel*. Recuperado de <https://el-anaquel.com/el-arte-de-hacer-libros-ulises-carrion/>

