

18
2ej-

RECIBO DE
ACREDITACION
MAY 24 1994



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

Los nocturnos de Xavier Villaurrutia

Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales
presenta Carolina Korber Soto



México, 1994 SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“...si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible... ¡Hacer ver lo invisible!...Operación mágica, operación religiosa, operación poética.”

Xavier Villaurrutia.

Director: Daniel Manzano Águila.
Asesor: Pedro Ascencio Mateos.

A la memoria
de mi padre.

A Rafaela
Korber.

Agradezco a:
Mis maestros
Daniel Manzano A.
y Pedro Ascencio M.

Mis amigos
Ivonne López,
Rogelio Bernal y
Alejandro Pérez.

Las editoras
Teresa Vicencio y
Adriana del Río.

Mis familiares
Rocío del Río,
María Fernanda y
Jimena G. del Río
Alejandro Fitz del
Río y
Cuauhtémoc del Río.

Índice

Introducción	1
1. En torno a Xavier Villaurrutia	3
1.1. La poesía de Xavier Villaurrutia	3
1.2. Xavier Villaurrutia y los "Contemporáneos"	19
1.3. Xavier Villaurrutia como crítico de artes plásticas	23
1.4. Conclusión	28
2. El libro de artista	31
2.1. ¿Qué es el libro de artista?	31
2.1.1. Características de las obras que se engloban bajo este rubro	31
2.1.2. El libro objeto-único y el libro de autoedición de autor o libro impreso	32
2.2. Nacimiento y auge del libro de artista	35
2.2.1. De cómo los orígenes del libro están emparentados con el carácter del libro de artista	35
2.2.2. El libro de artista en la primera mitad del siglo XX	36
2.2.3. El libro de artista en los 60	38
2.2.4. El libro de artista y lo alternativo	42
2.3. El libro de artista en México	43
2.3.1. Principales impulsores del libro de artista en México	44
2.3.2. Artistas y editoriales alternativas	45
2.4. Panorama actual de la producción de libros de artista en México	47
2.5. Conclusión	48
3. El libro de artista los Nocturnos de Xavier Villaurrutia	49
3.1. Especificaciones técnicas	49
3.1.1. Descripción de libro-objeto <i>Los nocturnos de Xavier Villaurrutia</i>	49
3.1.2. Materiales utilizados en la elaboración del libro-objeto	50
3.1.3. Técnicas utilizadas en la elaboración del libro-objeto	51
3.1.4. Diferentes maneras de manipular el libro-objeto	51
3.2. Especificaciones temáticas	51
3.2.1. Puntos de encuentro entre los poemas de Xavier Villaurrutia y la imágenes gráficas del libro-objeto <i>Los nocturnos de Xavier Villaurrutia</i>	51
3.2.2. Divergencias entre los poemas y la imágenes gráficas	52
3.3. Proceso de elaboración del libro-objeto <i>Los nocturnos de Xavier Villaurrutia</i>	52
Conclusiones generales	84
Bibliografía	85

“...si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible... ¡Hacer ver lo invisible!...Operación mágica, operación religiosa, operación poética.”

Xavier Villaurrutia.

Director: Daniel Manzano Águila.
Asesor: Pedro Ascencio Mateos.

A la memoria
de mi padre.

A Rafaela
Korber.

Agradezco a:
Mis maestros
Daniel Manzano A.
y Pedro Ascencio M.

Mis amigos
Ivonne López,
Rogelio Bernal y
Alejandro Pérez.

Las editoras
Teresa Vicencio y
Adriana del Río.

Mis familiares
Rocío del Río,
María Fernanda y
Jimena G. del Río
Alejandro Fitz del
Río y
Cauhtémoc del Río.

“...si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible... ¡Hacer ver lo invisible!...Operación mágica, operación religiosa, operación poética.”

Xavier Villaurrutia.

A la memoria
de mi padre.

A Rafaela
Korber.

Agradezco a:
Mis maestros
Daniel Manzano A.
y Pedro Ascencio M.

Mis amigos
Ivonne López,
Rogelio Bernal y
Alejandro Pérez.

Las editoras
Teresa Vicencio y
Adriana del Rfo.

Mis familiares
Rocfo del Rfo,
María Fernanda y
Jimena G. del Rfo
Alejandro Fitz del
Rfo y
Cuauhtémoc del Rfo.

Índice

Introducción	1
1. En torno a Xavier Villaurrutia	3
1.1. La poesía de Xavier Villaurrutia	3
1.2. Xavier Villaurrutia y los "Contemporáneos"	19
1.3. Xavier Villaurrutia como crítico de artes plásticas	23
1.4. Conclusión	28
2. El libro de artista	31
2.1. ¿Qué es el libro de artista?	31
2.1.1. Características de las obras que se engloban bajo este rubro	31
2.1.2. El libro objeto-único y el libro de autoedición de autor o libro impreso	32
2.2. Nacimiento y auge del libro de artista	35
2.2.1. De cómo los orígenes del libro están emparentados con el carácter del libro de artista	35
2.2.2. El libro de artista en la primera mitad del siglo XX	36
2.2.3. El libro de artista en los 60	38
2.2.4. El libro de artista y lo alternativo	42
2.3. El libro de artista en México	43
2.3.1. Principales impulsores del libro de artista en México	44
2.3.2. Artistas y editoriales alternativas	45
2.4. Panorama actual de la producción de libros de artista en México	47
2.5. Conclusión	48
3. El libro de artista los Nocturnos de Xavier Villaurrutia	49
3.1. Especificaciones técnicas	49
3.1.1. Descripción de libro-objeto <i>Los nocturnos de Xavier Villaurrutia</i>	49
3.1.2. Materiales utilizados en la elaboración del libro-objeto	50
3.1.3. Técnicas utilizadas en la elaboración del libro-objeto	51
3.1.4. Diferentes maneras de manipular el libro-objeto	51
3.2. Especificaciones temáticas	51
3.2.1. Puntos de encuentro entre los poemas de Xavier Villaurrutia y la imágenes gráficas del libro-objeto <i>Los nocturnos de Xavier Villaurrutia</i>	51
3.2.2. Divergencias entre los poemas y la imágenes gráficas	52
3.3. Proceso de elaboración del libro-objeto <i>Los nocturnos de Xavier Villaurrutia</i>	52
Conclusiones generales	84
Bibliografía	85

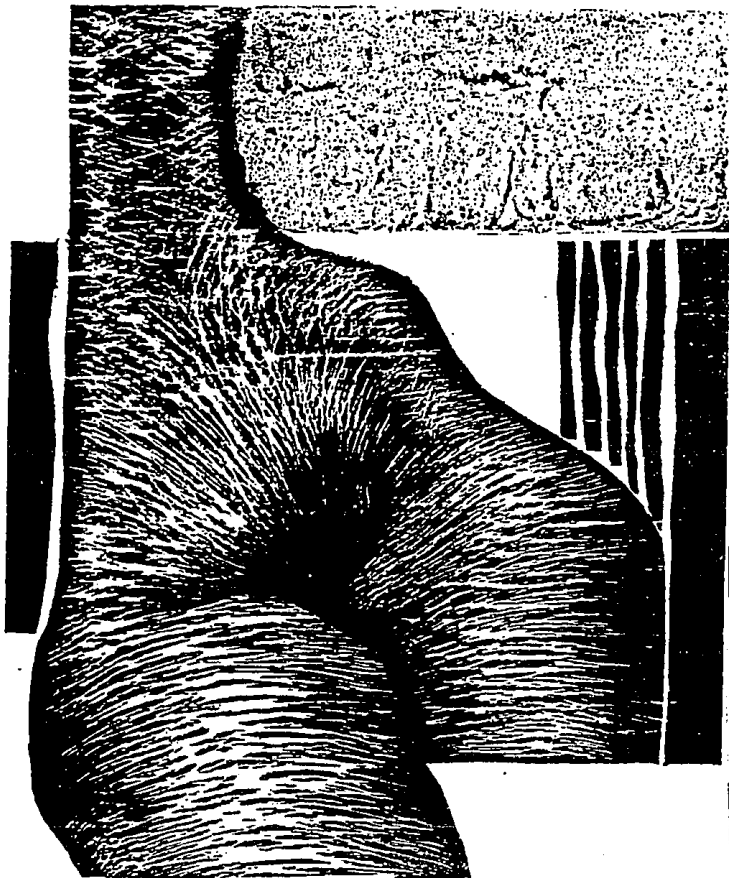
Introducción

La presente tesis aborda la elaboración de un libro de artista único titulado *Los nocturnos de Xavier Villaurrutia*, en el que se conjugaron poemas de Xavier Villaurrutia con obra gráfica de mi autoría, con el fin de obtener un libro con características xilográfico-poéticas.

Debido a la elección de poemas de Xavier Villaurrutia como punto de partida para la creación de las imágenes gráficas, se dedicó el primer capítulo de este trabajo a la investigación de los diversos aspectos de la vida y obra del poeta.

Asimismo, cuenta con un segundo capítulo en el que se narra el desarrollo histórico del libro de artista como disciplina plástica con carácter propio.

El tercer capítulo es el... de esta tesis, ya que en él se documenta el proceso de elaboración del libro de artista *Los nocturnos de Xavier Villaurrutia*. Se aborda, también, la manera en que las imágenes literarias contenidas en los poemas fueron transformados en obra plástica.



"Nocturno mar" (ars line) Jöden

1. En torno a Xavier Villaurrutia*

1.1. La poesía de Xavier Villaurrutia

Xavier Villaurrutia nació el 27 de marzo de 1903, en la Ciudad de México. Sus primeros poemas aparecieron en revistas en 1919, cuando tenía 16 años. Más tarde, el poeta recordará que entonces escribía una poesía “en que los simbolistas franceses, Albert Samain sobre todos dejaban su música, su atmósfera y no pocas veces sus palabras”.¹

Otra preocupación latente en sus primeros poemas fue huir del modernismo del poeta Enrique González Martínez, quien era el ídolo de los jóvenes poetas mexicanos, debido a la ausencia de Nervo, al exilio de Tablada y a un López Velarde aún muy joven. La personalidad de González Martínez, instauró en México entre 1913 y 1917, “la moda Enrique González Martínez”.²

En la Escuela Nacional Preparatoria, Villaurrutia conoció a Salvador Novo; a partir de entonces iniciaron una amistad que duró toda la vida.

Compartieron estrechamente sus respectivos caracteres solitarios y sus lecturas, sobre todo Gide y Cocteau, quienes fueron decisivos en su formación estética y moral.

En 1919 Novo y Villaurrutia deciden publicar sus poemas, para lo cual visitan a María Luisa Ross, funcionaria de *El Universal Ilustrado* y musa de Urbina, quien decide apoyarlos, debutando así el 4 de diciembre de 1919.

Continuaron llevando poemas a periódicos y suplementos. Se convirtieron en colaboradores de la revista “Policromías: órgano de la sociedad de alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria”; esta revista comenzó a aparecer en mayo de 1919 y acabó en agosto de 1921, después de 20 números.

Hacia 1921, Novo escribió poemas en los que comienza a vibrar el desenfado, el humor y la ironía, así como el choteo a la desatada iconografía nacio-

* Toda la información resumida en este capítulo, cuando no indique otro autor, ha sido extraída del libro *Los contemporáneos ayer*, de Guillermo Sheridan.

¹ Xavier Villaurrutia, *Obras completas*, 1953-1974, p.642

² Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, 1984, p.42

nalista; Villaurrutia comenzó a escribir poemas que participaban del mismo espíritu.

La pareja de amigos se enfrasca en sus lecturas personales, “reivindican el escepticismo, la indiferencia y la abulia como proyecto de vida, considerando que esas virtudes emanan directamente de la superior entre todas: la duda y la curiosidad”.³

Junto a la curiosidad y la crítica, bandera debidas a Gide, Novo y Villaurrutia comienzan a dar señales de un tedio que alude a la falta de estímulos del medio y la creciente mediocridad cultural.

“Torres Bodet recordará el rostro de Villaurrutia en esos años como: ... un rostro imberbe de estudiante

una palabra al par lenta y sonora,
y en ese rostro una tristeza errante
y en esa voz un dejo de ironía...”⁴

Eduardo Luquín, en la misma época, lo describe así: “Desde el primer momento me impresionó la nerviosidad de aquel mozo afilado, persuasivo e insinuante a quien todo o casi todo lo que se decía (...) le merecía alguna alusión hiriente. Me pareció que en aquel momento sólo las cualidades literarias valían para él y que los tormentos o conflictos que atormentaban a unos u otros significaban muy poco cuando no los acreditaba alguna cualidad artística. Tenía una insensibilidad respecto a todo lo que rebasara los dominios de la literatura y un espíritu crítico que producía la sensación de un pulverizador”.⁵

Novo y Villaurrutia desarrollaron una amistad cuyo vínculo era la pasión por la literatura:

“Vivíamos y leíamos furiosamente. Las noches se alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo para morir y resucitar en ellas cada uno y todos los días. El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad (...) como la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista y, además, es-

³ *Ibid.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 118.

cribámos. La vida era para nosotros -preciso confesarlo- un poco literatura. Pero también, literatura era, para nosotros, vida. Leíamos para conversar con desconocidos inteligentes. Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnios la seda de nuestro monólogo. Eramos inseparables, un poco fatalmente, como los dióscuros.”⁶

Villaurrutia colaboró, en 1922, esporádicamente, en *Prisma: Revista Internacional de Poesía* de Rafael Lozano. En el mismo año colaboró en la revista *La Falange* de Torres Bodet y Ortiz de Montellano. *La Falange* respondía al momento político-cultural vasconcelista; se inscribía, literariamente, dentro del gusto simbolista y en el proyecto indoamericano en boga, con la inclusión continua de elementos del folclor nacional en letras y artes, que alude a la gran cruzada de reivindicación de la patria.

Con todo, los últimos dos números, correspondientes a septiembre y octubre de 1923, gracias a las colaboraciones asiduas de Villaurrutia y Novo, advierten una vitalidad y un espíritu distinto a los anteriores.

Villaurrutia se convertía lentamente en el crítico del grupo que, más tarde, conformarían “Contemporáneos”. En “*La Falange*” publicó reseñas sobre Alfonso Reyes, Arevalo Martínez y Jiménez Rueda. También publicó su primer experimento prosístico “Mauricio Leal”, que tiene algo de autobiográfico.

La poesía de Villaurrutia evolucionaba rápidamente hacia un experimentalismo mesurado que delataba lecturas de autores norteamericanos, de Pelli- cer y de algunos franceses. Se advierte ya la soltura fresca y original que su pluma conseguiría.

En octubre de 1923, con la desaparición de “*La Falange*”, Villaurrutia se encontraba aislado y confuso. Reyes con quien Villaurrutia había establecido relación a partir de julio de 1923, vuelve a México; durante los pocos meses que permaneció en el país vió mucho a Villaurrutia. Su principal logro fue convencerlo de que abandonara la Facultad de Jurisprudencia y se dedicara a las letras.

Para Villaurrutia, 1925 era un año de molición y de indiferencia generalizada:

⁶ *Ibid.*, p.118.

“Villaurrutia que había ‘descubierto’ un años antes el teatro de Cocteau, citaba como propias las palabras de Orfeo: “hay que arrojar una bomba, hay que conseguir crear un escándalo, es necesaria una de esas tormentas que refresquen el aire. Se ahoga uno, ya no se respira”.⁷

Villaurrutia le escribió a Alfonso Reyes una carta en que refleja este desánimo:

“No sé qué me pasa. Ni un movimiento, ni un pensamiento. He pensado que estoy en crisis. Y lo he pensado, Alfonso, con palabras tuyas. No sé si saldré redimido. Nada o casi nada, escribo. Los proyectos se me diluyen; prefiero conversarlos. Cuando pienso en desarrollar un asunto, lo desnudo tanto y lo concreto hasta convertirlo en aforismo, en duda.”⁸

Guillermo Sheridan supone que la depresión de Villaurrutia radicaba en el deslumbramiento ante algunos escritores franceses recientes cuyas obras lo superaban. “Villaurrutia incapaz de viajar, ya se había asumido como un viajero más ‘alrededor de su recámara’, como un navegante en la ‘oceanografía del tedio’ que D’ors había propuesto como alternativa cultural, vital”.⁹

Octavio Paz nos dice que Villaurrutia no sólo “pasó por largos periodos de aridez, sino que ése es el tema de algunos de sus mejores poemas”.¹⁰

Por medio de una analogía, Octavio Paz explica, de una manera bella, la causa de estos periodos de aridez:

“El verdadero nombre de esa ‘indolencia’ es acedia, ese mal del espíritu descrito por los teólogos y los métodos medievales y renacentistas, la enfermedad de los contemplativos y religiosos, la melancolía de Hamlet y la del ángel de Durero, la bilis —el humor negro— de Ficino, el *ennui* de Baudelaire.

“El demonio del mediodía, que aparece en el momento en que el sol, por un instante, se detiene en el centro del cielo, era el que inspiraba, según los padres de la Iglesia, las visiones de la acedia. El demonio medieval del mediodía se convirtió en el demonio romántico de la medianoche. Diurno o nocturno las visiones que instila son eróticas y al mismo tiempo fúnebres.

⁷ *Ibid.*, p.201.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 202.

¹⁰ Octavio Paz. *Villaurrutia en persona y en obra*, 1978-1985, p.33.

“Poseído por imágenes alternativamente lascivas y luctuosas, el acidioso cae en un pasmo que interrumpen espasmos de furia y raptos de entusiasmo. El melancólico es irascible y es imaginativo.

“...acidia paraliza a su víctima y, no obstante, no la deja reposar un momento. Estupor y angustia conjuntamente, es un orgullo que nos purifica y una ansiedad que nos hace movernos sin cesar, una inmovilidad rota por ráfagas de actividad creadora. El acidioso no puede tocar la realidad que tiene enfrente; en cambio, conversa con fantasmas y hace hablar a las piedras.”¹¹

Sin embargo, es el propio Villaurrutia quien de una manera menos poética nos refiere los motivos por los cuales su producción es escasa:

“A mi no me es posible decir: ¡Voy a ponerme a escribir!, es preciso abandonarme por largo tiempo en el que voy madurando, cristalizando una angustia, una idea, hasta que llega un momento sobre el que no tengo ningún mandato y puedo decirme: ¡Ahora sé que voy a escribir! Es decir, escribo inevitablemente. ¡Esa es la palabra exacta!

“Escribo muy poco. Yo no desdeño la cantidad... en lo demás. La sobreabundancia es condición de un buen número de escritores que no son necesariamente los menos buenos. Pero yo no estoy de su parte.

“Yo podría escribir con frecuencia pero en ese caso tendría que repetirme fuera de mí. Las fórmulas están siempre fuera de uno. Una fórmula es algo fuera de sí.”¹²

Con la depresión a cuestas, la agudización del tedio y el escepticismo — como señala Sheridan “...y tal vez gracias a ello”— Villaurrutia se entrega, durante 1925, frenéticamente, a la preparación de *Reflejos*.

“Publicaré a principios de año (1926) un libro de poesía -esas críticas en verso que dicen los que no las conocen- un libro de “reflejos” anguloso pero cerrado, como yo entiendo la poesía de mi tiempo.”¹³

¹¹ *Ibid.*, p.p. 33-34.

¹² Miguel Capistrán, “Ulises, Simbad, Villaurrutia o la curiosidad”, *Revista de Bellas Artes*, 1966, p.13.

¹³ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 14.

Reflejos se publicó a principios de 1926 -era según Sheridan “un ensayo sobre sí mismo con la apariencia de un viaje”¹⁴— el viaje toma un cariz introspectivo sobre el cual Villaurrutia, parafraseando a Gide declare “uno corre el riesgo de encontrarse”; el viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias”.¹⁵

“Una generación de artistas pudo considerar el arte como una fuga de la realidad. Huyendo de la realidad que los circundaba, pretendían un imposible: huir de sí mismos.”¹⁶

Esta idea del “viaje hacía uno mismo”, es también la del “viaje inmóvil”:

“En 1924 (Villaurrutia) lee (...) el espléndido relato “peregrino sentado”, en este relato se realiza la apología del “mejor viajero”, es decir, el que, sin moverse jamás, sabe que su vida está determinada por el anhelo de viaje.”¹⁷

“Peregrino sentado” de Juan Chabas, es uno de los textos capitales de la teoría del viaje en los veinte (...) La idea de viajar con el *baedeker* se hará lugar común entre los “Contemporáneos” y significa que se puede viajar por París, por ejemplo, recorriendo la ciudad en los mapas. En un viaje íntimo por la alcoba o la biblioteca.”¹⁸

Dice Elías Nandino de los “Contemporáneos”: “...eran dados al disimulo unos y otros al viaje inmóvil; se sentaban en un equipal y se ponían a imaginar que andaban en muchas partes”.¹⁹

Reflejos, primer libro de Villaurrutia, tiene ya un estilo propio:

“...prefiere la primera impresión como disparadero del estado mínimo, niega el análisis “profundo” del sentimiento, desplaza la anécdota a una zona de mínima pertinencia y apenas tolera de ella una función intermitente y aleatoria.”²⁰

O. Paz observa, en este libro, influencias de J. Ramón Jiménez, López Velarde, Tablada, Pellicer. Por su parte Sheridan señala la influencia de Cocteau no en el plano estilístico, sino en el de las ideas. Paz asevera:

¹⁴ *Ibid.*, p. 222/

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Tomas Segovia, “Xavier Villaurrutia” *RML*, 1960, p.52

¹⁷ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 222.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Enrique Aguilar. *Elías Nandino: Una vida novelada*, 1986, p.81.

²⁰ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 223.

“Villaurrutia transforma las influencias y escribe poemas muy personales y que sólo él podía haber escrito”.²¹

Villaurrutia estuvo influido en los comienzos de su carrera por López Velarde. Sus primeros versos dan muestra de ello. Existe testimonio por parte de Villaurrutia, en el sentido de que fue López Velarde quien conoció sus primeros versos, así como los de Novo, cuando ambos eran estudiantes en la Escuela Nacional Preparatoria y López Velarde era maestro en esa institución.

López Velarde murió en 1921, cuando era muy joven. Sin embargo ocupa un lugar *sui generis* en la historia de la literatura mexicana, debido a que surge en el tiempo en que la generación modernista había dado ya sus mejores frutos; él se preocupaba de asumir una actitud distante a la de sus antecesores ante la creación artística, razón por la cual desbordó su curiosidad más allá de lo francés y bebió en el verso de algunos hispanoamericanos.

En su poesía se atreve a irreconocibles imágenes y rompe con órdenes y rutinas en decadencia. Continuar esta labor de rompimiento fue tarea de los Contemporáneos. López Velarde fue el precursor de esta generación, pero sus atisbos aún quedan clasificados dentro de las últimas manifestaciones del modernismo.²²

Los dos mexicanos que tuvieron repercusiones en la obra de los Contemporáneos -asevera Frank Dauster-, fueron Tablada y López Velarde. El primero en el aspecto formal, el segundo en el aspecto interno.²³

“Ramón López Velarde, único poeta que se salva del juicio implacable de cura y barbero que ejecutan los “Contemporáneos” contra el nacionalismo imperante, porque es justamente López Velarde quien se halla inmerso en el verdadero clima nacional científico y mágico en que transcurre la vida del mexicano.”²⁴

Los temas centrales de la poesía de X. Villaurrutia nacen en *Reflejos*:

²¹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 22.

²² Xavier Villaurrutia, *Obras completas, 1953-1974*, p. 25.

²³ Frank Dauster, *Ensayo sobre poesía mexicana, 1959*, p.105.

²⁴ Bernardo Ortiz de Montellano, “Exégesis de una experiencia”, *Revista Mexicana de Literatura*, 1959, p.23.

"...fue descubriendo poco a poco que su poesía nocturna era la más sincera, y que los temas que con ella se relacionaban: la muerte, la angustia, el insomnio."²⁵

Es decir, nace su fascinación por la noche y por lo que de ella se deriva; la culminación en el tratamiento de estos temas la encontramos en su obra *Nostalgia de la muerte*.

En los poemas de *Reflejos*: "...se filtran los temas que el tiempo adecuará a la sensibilidad del poeta; el eco, la sombra, el espejo y el espejeo de las palabras".²⁶

"El auto despojo de referencias (imagen, eco, sombra) alude a la persona; pero los atributos reflejados apuntan hacia otra realidad, la del sueño, la de la marginalidad íntima, la que hecha de reflejos, ecos y sombras, es tan nuestra como la que los genera."²⁷

Entre estas dos realidades Villaurrutia elije y advierte "...que él es más su reflejo, su eco y su sombra que el que es en sí mismo".²⁸

"La soledad se agranda
como las sombras
en la sábana del muro,
como las caras de ayer asomadas para
adentro en el marco de sus ventanas..."
(fragmento de *Amplificaciones*)²⁹

Calles

Caminar bajo la rendija azul,
¡tan alta!
caminar sin que los espejos
me pongan enfrente,
¡tan parecido a mí!

Callando, aunque el silencio
alargue la calle endurecida.

²⁵ Tomás Segovia, *op. cit.*, p. 52.

²⁶ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 227.

²⁷ *Ibid.*, p. 228.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 225.

Caminar, sin que el eco
grabe el oculto disco de mi voz.

Al mediodía, al mediodía
siempre, para no ir delate de mí,
y para no seguirme
y no andar a mis pies

De prisa, dejando atrás la compañía
eterna, hasta quedarme solo,
solo, sin soledad.³⁰

Nostalgia de la muerte será el libro que se escribe ya desde el otro lado: sus paisajes serán de vidrio, despoblados; sus voces puros ecos; la vida misma un insomnio: en el reino de Orfeo sólo deambulan los ‘dormidos despiertos’, los que no tienen sombra.”³¹

“En 1929 aparece en *Contemporáneos*, el ‘Nocturno de la estatua’ a ese primer nocturno suceden otros hasta que en 1933 Villaurrutia publica una *plequette* con diez nocturnos. Es el núcleo de su libro más importante, *Nostalgia de la muerte* (1938). En 1941 se recogen, en otro pequeño volumen, varios poemas no coleccionados, entre ellos ‘Décima muerte’. Todos estos poemas fueron reunidos en la segunda y definitiva edición de *Nostalgia de la muerte*.”³²

Nostalgia de la muerte está dividida en tres partes: “Nocturnos”, “Otros nocturnos” y “Nostalgias”. La primera parte reproduce el orden de la *plequette* de 1933, pero se agrega un poema, “Nocturno miedo”. Los otros poemas de esta sección representan el momento en que Villaurrutia abraza más decididamente la estética de la vanguardia y roza las fronteras del surrealismo (...) la primera parte de “Nostalgia de la muerte” contiene los poemas más arriesgados de X. Villaurrutia.”³³

“En la poética de Villaurrutia hay reflejos de las conquistas del surrealismo. El sueño como manifestación de su personalidad, tuvo importantes resonancias en el creador de los nocturnos; sin embargo, su mundo es el de la vigilia super lúcida.”³⁴

³⁰ *Ibid.*, p. 227.

³¹ *Ibid.*, p. 228.

³² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 56.

³⁴ Frank Dauster, *op. cit.*, p. 107.

“Xavier Villaurrutia es el poeta de los sentidos contemplados a la luz fría, nocturna de la inteligencia. El amor, la noche y la muerte, los grandes temas de su poesía, nacen del testimonio de los sentidos, pero se vuelven angustiosos y trágicos cuando los ha desnudado la inteligencia.”³⁵

“Villaurrutia cree en el sueño como revelador de realidades íntimas y externas, pero no supone que este conocimiento se logre por el camino de la somnolencia que implica la escritura automática. Es el poeta despierto quien escribe la poesía del sueño, sólo la mano de un vivo puede escribir el poema de la muerte.”³⁶

Aunque no se reconozcan influencias importantes de ningún poeta en la obra de Villaurrutia, cabe mencionar la influencia determinante de André Gide a lo largo de toda la vida del poeta:

“Acerca de la influencia de André Gide en mí (...) puedo decir que ésta no se refiere a la forma, al estilo; no es de carácter estético, sino de carácter moral. Es la moral de Gide (...) lo que me interesa. Humana, profunda, valiente, ayuda a vivir. Hazte quien eres, solía decir Nietzsche.

Vive como eres, parece decir André Gide. (...) Antes de Gide parecía absurdo hablar de uno mismo, interesarse en uno mismo, mostrarse tal cual es uno.”³⁷

“En los primeros nocturnos aparecen objetos, seres y materiales —estatuas, sombras, muros, espejos, mármol, humo, esquinas, escaleras, calles desiertas— que recuerdan no tanto a los poetas como a un pintor: Chirico.

(...) Todo tiene como en Chirico, una solidez casi mineral y, al mismo tiempo, la consistencia de los sueños. Cada poema es un dibujo de líneas precisas que evoca estados confusos y ambiguos.”³⁸

A este respecto Villaurrutia declaró en una entrevista:

“Es curioso, quizá existan en mi obra, mas que influencias de algunos escritores, la de un pintor. En Chirico encontré muchas veces una clara afinidad en esa manera de evasión de las cosas.”³⁹

³⁵ José Luis Martínez, “Con Xavier Villaurrutia”, *Tierra Nueva*, 1940, p. 71.

³⁶ Bernardo Ortiz de Montellano, *op. cit.*, p. 37.

³⁷ Miguel Capistrán, *op. cit.*, p. 27.

³⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 61.

³⁹ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 35.

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y corre hacia el muro y tocar un espejo.
(Fragmento de "Nocturno de la estatua")⁴⁰

Se han señalado los nocturnos como los poemas en los que Villaurrutia ha madurado su poética, encontrando los temas que le permitieron expresar su drama existencial.

"En *Nostalgia de la muerte* aparecen dos temas que son capitalmente interesantes para mí: la muerte y la angustia. La angustia del hombre ante la nada, una angustia que da una peculiar serenidad.

—¡Heidegger!

—Sí. Todo poeta descubre su filósofo y yo lo he encontrado en Heidegger.

Pero el descubrimiento del sentido, del tono de mi poesía, no lo he encontrado tan fácilmente. Hubo un día en que me di cuenta de que entendía particularmente "el clima de la noche", el del "nocturno" que era como la clave de mi poesía, y dentro del "nocturno", la muerte. Si una característica tiene para mí el hombre moderno—lo he dicho ya en algún periódico— es la de morir y asistir a su propia muerte. La vive auténticamente todos los días —yo al menos— y tiene la posesión de la angustia, del misterio."⁴¹

La anterior declaración del poeta se refiere a la muerte física pero en Villaurrutia coexiste otra:

"La de asistir al aniquilamiento cotidiano, a nuestra propia muerte presente. La muerte no es para mí, ni un fin, ni un puente tendido hacia otra vida, sino una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo... presencia que sorprende en el dolor y en el placer... cuanta poesía continúe escribiendo la haré en el mismo sentido. Porque representa la angustia que es mi mensaje (...) Pensará usted que yo hago de la angustia una poética."⁴²

B. Ortiz de Montellano, poeta de la generación de Contemporáneos, señala a propósito de la angustia en la poesía de Villaurrutia:

⁴⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

⁴² *Ibidem.*

"En Villaurrutia el motivo central de su poética es la angustia, esa angustia que sirve de acicate del flujo poético, en base a ella habrá de enfocar los grandes temas que con forman su poesía: el amor oculto, la muerte, lo efímero, la imagen, el espejo, diferentes acercamientos a la soledad engendrada por la angustia y viceversa."⁴³

La poesía de Villaurrutia está basada en una contradicción:

"Poesía habitada por una doble oposición: el sueño y la vigilia, la conciencia y el delirio (...) Ese conflicto es el tema verdadero de los nocturnos"⁴⁴

Octavio Paz comenta:

"En esos poemas el tema de la muerte está asociado estrechamente al del sueño y la muerte es uno de los tópicos más viejos de la poesía de occidente. Al mismo tiempo, sobre todo desde el romanticismo, el sueño se ha identificado con la vida; el sueño en los sueños —absurdos y monstruosos en apariencia pero impregnados de sentido— con los que la vida se manifiesta. Con el psicoanálisis el sueño dejó de ser 'la muda imagen de la muerte' de Quevedo para convertirse en la escritura jeroglífica del deseo. Cierto, entre los signos que el deseo dibuja, la muerte ocupa un lugar central. Erotismo y muerte son una pareja inseparable como la noche y el día, la vigilia y el sueño."⁴⁵

Acerca de la asociación muerte-erotismo en la obra de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz señala:

"El mundo erótico de Villaurrutia es más intenso, pero es un mundo deshabitado: sombras, ecos, reflejos. Los cuerpos son estatuas; la carne es piedra o yeso; las bocas son heridas. No es una muerte lasciva ni libertina."⁴⁶

"El erotismo no es una nota distintiva de los Contemporáneos.

Los poetas eróticos de esa generación fueron otros y ninguno mexicano: Neruda, Lorca, Salinas, Alexandre..."⁴⁷

"Hacia 1930 aparece el tema de la muerte en la literatura mexicana; desaparece, como una víctima más, durante la gran matanza de la Segunda Gue-

⁴³ Bernardo Ortiz de Montellano, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵ *Ibid.*, p. p. 56-58.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78-79.

rra. No quiero decir, claro, que los escritores de las otras generaciones no hubiesen tocado el tema. Apenas si necesito recordar que la poesía de López Velarde, el antecesor inmediato de los Contemporáneos, gira casi exclusivamente en torno al eje del amor y la muerte. Pero los escritores mexicanos de esa década sufrieron una suerte de fascinación, al grado que tres de los mejores libros de poemas de ese período se llaman *Nostalgia de la muerte* (Villaurrutia), *Muerte sin fin* (Gorostiza), y *Muerte de cielo azul* (Montellano).⁴⁸

Al respecto Villaurrutia declaró:

“Es un hecho innegable la preocupación y pudiera decirse, la predilección por la muerte como objeto y sujeto de la poesía contemporánea. En México, los poetas de mi generación, por diversos caminos, hemos coincidido, y, por caminos diversos, hemos hecho de la muerte un tema sustantivo de nuestra poesía.”⁴⁹

Octavio Paz apunta:

“...aunque el tema de la muerte acompaña al hombre desde el principio, periódicamente se vuelve una preocupación obsesiva. Hay épocas enamoradas de la muerte y otras que procuran exorcizarla. La muerte aparece y desaparece en la conciencia de los hombres con cierta regularidad cíclica. Además nuestra idea de la muerte cambia con las épocas y las sociedades; hay tantas visiones de la muerte como civilizaciones.”⁵⁰

“¿Y por qué esta aparición del tema de la muerte? Acaso porque en momentos como los que ahora vivimos, la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre—declara X.Villaurrutia— le puedan quitar la fortuna, la vida, la ilusión, pero la muerte ¿quién me la va a quitar? Si la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto lleva la semilla. Nos acompaña siempre, desde el nacimiento y nuestra muerte crece con nosotros. La muerte es también una patria a la que se vuelve; por eso es posible que haya un libro de versos que se llama *Nostalgia de la muerte*. Nostalgia de lo ya conocido.”⁵¹

Frank Dauster menciona que en *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia traduce su drama existencial y su desesperación, mediante un constante proceso intelectualista, en una actitud lúcida, “una agonía lúcida, que no nace de la

⁴⁸ *Ibid* p. 69-70.

⁴⁹ Miguel Capistrán, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 70.

⁵¹ Miguel Capistrán, *op. cit.*, p. 18.

aceptación de la muerte, sino en su búsqueda, en su cortejo. Para él no fue la parca inexorable sino la amante esperada”.⁵²

En vano amenazas, muerte
Si en vista de tu tardanza
para llenar mi esperanza
no hay hora en que yo no muera!
(Fragmento de “Décima Muerte”)⁵³

“Yo no creo que el símbolo de la muerte haya sido en este poeta un pretexto, sino una verdad intrínseca a su temperamento, el amor, el temor y el deseo que él padecía por la muerte no era de ninguna manera artificial, sino una derivación de una sensibilidad atormentada que, a fuerza de consentir un frío autoanálisis en su propia carne, llegó a crear en sí mismo el goce de una obsesión indomable. Ama y defiende a su muerte con el temor de no alcanzarla, y con el temor también, de hacerla suya (...) Pocos poetas han saboreado el lento y amargo goce de morir a pausas.”⁵⁴

“...esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto:
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.”
(Fragmento de “Décima Muerte”).⁵⁵

“Con esa fría y punzante impresión de vivir muriendo, para construir su muerte; y de morir viviendo, para destruir su vida, X. Villaurrutia se entregó, un poco a la manera de Rilke a una serie de experiencias subjetivas, por cuyos medios va y viene con su muerte, la contempla y la interroga; se desdobra de sí mismo y se ve como un cuerpo que él o cualquier otro puede ocupar, lo mira caer apuñalado por sus propias manos y lo levanta para conducirlo a su lecho; tiene la sensación de ser el sueño de otro y de que las letras que escribe no son únicamente las que traza su mano.”⁵⁶

Para Villaurrutia no tiene validez la poesía, si no existe una estrecha sujeción entre el drama vital y la poesía. La gran preocupación de la poesía debe ser la expresión del drama del hombre; toda la poesía no es más que un intento por conocer al hombre “la expresión de este drama se logra más es-

⁵² Frank Dauster, *op. cit.*, p. 157.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Elias Naudino, “La muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia” *Cuadernos de Bellas Artes*, 1960, p. 8-9.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Salvador Calvillo Madrigal, “Xavier Villaurrutia el poeta que vivió su muerte” *La República*, 1951, p. 15.

trictamente con ideas, pero para que estas ideas tengan categoría poética, no bastaría enunciarlas en verso, sino que precisa cristalizarlas, vivirlas real y plenamente, consubstancialmente”.⁵⁷

Es decir, debe estar nacida “inevitablemente, de una necesidad” tal como decía Villaurrutia, parafraseando a Rilke, con quien confesó tener una gran afinidad.⁵⁸

“Para mí no tiene sentido alguno la poesía que es puro juego exterior o encanto de los sentidos. La musicalidad de una estrofa, la belleza de ciertas palabras, no me llama en lo absoluto cuando se busca como intención la poesía”.⁵⁹

Los críticos —dice C. Rodríguez Chicharro en *Estudios de literatura mexicana*— que han analizado la poesía de Xavier Villaurrutia, le reprochan que recurriera con excesiva frecuencia a los juegos de palabras —“de palabras y de ideas” ha escrito Alf Chumacero—, opinan que el empleo de este recurso va en detrimento de la emoción, de la hondura de sus poemas.

A juicio de R. Chicharro, estos críticos pecan de ligereza. Él opina que ocurre con Villaurrutia lo que con Góngora, con Gracián, con Unamuno, es decir, los juegos de palabras dotan a la poesía de variaciones, aparentemente pueriles, pero que imprimen a la poesía un doble sentido, una significación, un nuevo concepto y mediante los cuales Villaurrutia logra sus antítesis y paradojas.⁶⁰

“...Villaurrutia no emplea estas figuras de dicción por el simple gusto de jugar con los vocablos, sino porque jugando —burla burlando— creyó (...) poder expresarse cabal, íntegramente.”⁶¹

X. Villaurrutia en una carta dirigida B. Ortíz de Montellano, toca el tema concerniente al juego de palabras:

“¿Se alargará excesivamente mi carta si toco el punto que me hiera más directa y personalmente? Pero, al mismo tiempo, ¡cómo rehuirlo si me está quemando los labios e impacientando entre mis dedos la pluma! Me refiero concretamente a los juegos de palabras que de un modo deliberado aparecen de vez en cuando en mis poesías como en las tuyas, y cuyo uso me ha

⁵⁷ José Luis Marifoes,
op. cit., p. 76.

⁵⁸

⁵⁹ *Ibid.* p. 76.

⁶⁰ César Rodríguez Chicharro, *Estudios de literatura mexicana*, 1983, p. 182.

⁶¹ *Ibidem.*

sido reprochado en silencio por más de un amigo. Antiguos como la poesía y nuevos como ella; frecuentes en la poesía francesa de todos los tiempos; menos frecuentes y menos acertados en la española de los Siglos de Oro y demasiado frecuentes e infelices en nuestra poesía virreinal, yo he vuelto a hallarlos buscándolos menos de lo que, en conversaciones y por un inexplicable impulso que me lleva a dar a los demás, de mí, una impresión de ligereza, de banalidad que no es, al menos en materia de poesía, lo mío más auténtico, aparento buscarlos usándolos no por juego, sino por necesidad ineludible. Más afortunados en la antítesis y en la hipérbole que en el estricto juego de palabras, fueron los poetas españoles que Gracián cita como ejemplo de agudeza e ingenio en su libro famoso. La mayoría revela que jugaban con las palabras por sólo el gusto de jugar. ¿Me creará usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito? De todos los que hemos acudido a una involuntaria invitación, quedan los menos, los que sirven o hago servir a mis fines. En una palabra aquellos que mantienen, atizan o son parte del fuego de mi composición.

Yo, entonces, con fuego y arriesgo a quemarme. Pues bien, querido Bertrando, le aseguro que me da alegría encontrar juegos de palabras al servicio de su voluntad poética. Pero cuando es sólo el demonio de las analogías quien los dicta (...) mi instinto los desconoce, mi razón los abandona.”⁶²

“...Frank Dauster sugiere que estos juegos intentan transmitir la sensación de un tiempo que se detiene, de un instante que se repite una y otra vez. En efecto, cuando en mitad del poema aparecen de pronto esas repeticiones cuyos diferentes sentidos más añadidos por nosotros que puestos de veras allí, sentimos ese ligero sobresalto, esa fugaz sensación de absurdo inquietante que se produce cuando en un disco rayado vuelve a empezar la misma frase musical- y parece que no va a dejar nunca de repetirse con una insistencia pesadilla.”⁶³

Como ya se ha mencionado en alguna parte de este capítulo, la obra poética de X. Villaurrutia es escasa. Octavio Paz apunta al respecto “es el autor de unos quince o veinte poemas, pero esa veintena de poemas se cuentan entre los mejores de la poesía de nuestra lengua y de su tiempo”.⁶⁴

“Villaurrutia no tiene una reputación continental y su poesía es una poesía solitaria y para solitarios, que no busca la complicidad de las pasiones que hoy tiranizan a los espíritus: la política, el patriotismo, las ideologías. Ninguna iglesia, ningún partido y ningún estado puede tener interés en propa-

⁶² *Ibid.*, p.182-184.

⁶³ Tomás Segovia, *op. cit.*, p.23.

⁶⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 82.

gar poemas cuyos asuntos- mejor dicho: obsesiones- son el sueño, la soledad, el insomnio, la esterilidad, la muerte. Incluso el erotismo, el gran fetiche de nuestro siglo frígido y cruel, aparece en sus poemas como una pasión secreta y cuyos atributos más visibles son la ira, la sequía, la impotencia, la aridez. La gloria de Villaurrutia es secreta como su poesía."⁶⁵

1.2. Xavier Villaurrutia y los "Contemporáneos"

Para comprender el desarrollo de la obra de X. Villaurrutia y situarla dentro del devenir histórico de las letras en México, es necesario mencionar a la generación de escritores a la que perteneció y que de 1920 a 1932⁶⁶ conformaron la vanguardia literaria del país; con sus acciones sacaron del marasmo, en el que se encontraba, la cultura en los años veinte, crearon polémica y levantaron ampula: Los Contemporáneos.

La labor de estos escritores fue una intrincada red, desmesurada, de hechos, que abarcarlos, aún de manera somera, desviaría el propósito de hablar de Villaurrutia. Asimismo, aislarlo del grupo daría como resultado una visión incompleta y esquemática de las circunstancias, tanto históricas como emotivas, que impulsaron su empresa, dado que lo mejor de su creación poética se dio en el seno de Contemporáneos.

De tal manera que me ocuparé solo de narrar los hechos en los cuales, considero, Villaurrutia tuvo injerencia directa o resulten significativos para retratar al poeta.

"El grupo en el que usted me cuenta y en el que yo mismo me incluyo se formó casi involuntariamente por afinidades secretas y por diferencias más que por semejanzas. 'Grupo sin grupo' lo llamé la primera vez que comprendí que nuestras complicaciones privadas, nuestras desemejanzas cortes, nuestras intenciones, diversas en el recorrido pero unidas en el objeto de nuestra ambición, tenían que trascender al público, como sucedió en efecto. 'Grupo de soledades' se le ha llamado después, pensando en lo mismo. Un grupo que no lo es. Unas soledades que se juntan. Medite en el significado de estas denominaciones hechas sin programa alguno de política literaria y como a pesar nuestro. ¿Qué es lo que ata a estas soledades? ¿Qué es lo que agrupa un momento a unos cuantos seres para separarlos enseguida? Desde luego la semejanza de nuestras edades, de nuestros gustos más generales, de nuestra cultura preservada en momentos en que nadie cree necesitarla para nutrir sus íntimas vetas. Además, nuestro deseo tácito de no

⁶⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁶ 1932 es el año en que el grupo como tal se desintegró. No obstante sus acciones marcan "las circunstancias dentro de las cuales se realiza la tarea cultural del México contemporáneo" Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 11

hacer trampas, de apresurarnos lentamente, de no caer en el éxito fácil, de no cambiar nuestra personal inquietud por un plato de comodidades, de falsa autoridad, de auténtica fortuna. Ahora se preguntará usted ¿qué es lo que desata a estas soledades juntas y disuelve a este grupo? Nada más sencillo que hallar una respuesta: la personalidad de cada uno. El vecino respeta la mía y yo la del vecino, la libertad es entonces, aunque pueda parecer mentira, el lazo que, al mismo tiempo, nos une y nos separa. Pero esta libertad es lo único que nos ayuda a respirar abiertamente en un clima en el que juntos estamos satisfechos, tanto como si estuviéramos separados. En nada se parece un poema de Gorostiza a otro de Gilberto Owen. En nada una página de Cuesta a una mía. Y, no obstante, un lazo imperceptible las une. Sin quererlo, sin pretenderlo, pero sin rechazarlo ni negarlo se ha formado, más en la mente de los escritores que nos preceden o nos siguen que en el realidad misma, un grupo, una generación. El hecho de que nos considere unidos nos viene, pues, de fuera. Ni un programa, ni un manifiesto que provoque esta idea hemos formulado. Pero, puesto que la idea existe, la aceptamos y seguimos juntando nuestras soledades en revistas, en teatros, en obras y hasta en lo que usted llama nuestra influencia."⁶⁷

El anterior texto de X. Villaurrutia, fechado en 1934, nos da la pauta para entender la formación y el carácter del grupo. Si bien no hubo postulados a manera de manifiesto, si se reconocen como características renovadoras del grupo, al decir de Henríquez González Casanova el ser "una generación precoz, ingeniosa y curiosa, desilusionada e intelectual, afanosa y escéptica, que pone en duda todos los valores cuando más se está creyendo en ellos."⁶⁸

La generación se considera precoz debido a que sus integrantes comenzaron a edad temprana, entre los 16 y los 19 años, a escribir y publicar poesía. Hábilmente, se colocaron la mayoría de ellos en importantes puestos públicos. A los veintiún años alguno de ellos, ocupó un cargo que equivaldría al de un secretario de estado de la actualidad. Fueron curiosos, en el sentido de que incursionaron en campos que, por lo regular, le son ajenos al poeta, a fin de cumplir con su afán de convertirlos en hombres con una vasta cultura universal. Fue por ese motivo que tradujeron a poetas, dramaturgos y novelistas desconocidos en México debido a su reciente aparición en Europa. Les interesaba ser contemporáneos de los escritores de vanguardia europea y participar de sus innovadores recursos literarios.

⁶⁷ *Ibid.*, p.13-14.

⁶⁸ *Ibid.*, p.15.

Frank Dauster señala como rasgos predominantes del grupo su curiosidad universal y su rigor literario. Estos poetas introdujeron en México:

“Las analogías de Nerval, las correspondencias de Baudelaire, la libertad de espíritu de Blake”.⁶⁹

Volvieron la mirada hacia Cocteau, Apollinaire, Claudel, Gide y Proust, Eliot y J. Ramón Jiménez, quienes fueron sus grandes maestros.

Los “Contemporáneos” tenían una especial inclinación hacia el teatro. Escribieron, produjeron, actuaron y dirigieron piezas teatrales desconcertantes para el público mexicano de principio de siglo, dándole definitivamente un impulso renovador al quehacer teatral en el país. Gracias a ellos surgieron los primeros talleres de teatro experimental.

Hicieron crítica literaria con un rigor muy en desuso en aquel tiempo. Con la misma intención produjeron crónicas cinematográficas, ensayos de estética y reseñas de exposiciones pictóricas, destacando X. Villaurrutia como el crítico, por excelencia, del grupo.

Todos, en mayor o menor medida, cultivaron el intelecto, sobreponiendo la inteligencia al sentimentalismo en su poesía. Hicieron del escepticismo una actitud intelectual, desconfiando de las prebendas revolucionarias y nacionalistas.

“Los poetas de contemporáneos ya no podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas. Por eso se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte.”⁷⁰

Este escepticismo “...tenía un origen social (...) niños habían presenciado las violencias y las matanzas revolucionarias; jóvenes, habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia”.⁷¹

La nómina de “Contemporáneos”, señala Sheridan: “...suele ser elástica por la misma razón que explica su carencia de un programa o de directrices programáticas estrictas”.⁷²

⁶⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p.27.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 17.

Pero se incluyen, definitivamente, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortíz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza, en promedio eran tres años mayores que Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

Fluctúan dentro de las actividades del grupo: Carlos Pellicer, Elías Nandino, Celestino Gorostiza, Genaro Estrada, Rubén Salazar Mallen, Ermilo Abreu Gómez, entre otros.

No se sabe, con certeza, de dónde provino el nombre "Contemporáneos".

Señala César Rodríguez Chicharro que a juicio de Ermilo Abreu Gómez lo inventó José Gorostiza. Según Emmanuel Carballo fue tomado del libro "Contemporáneos notas de crítica" 1928 de Jaime Torres Bodet.⁷³

Chicharro aventura que el origen estuvo en la primera editorial del grupo Editorial Contemporáneos que publicó en 1928 la "Antología de la poesía mexicana moderna" firmada por Jorge Cuesta. Lo que sí es innegable, afirma, es que a partir de 1928 fueron conocidos por el nombre de la revista.

"El primer fruto colectivo del grupo fue la mencionada antología firmada por Jorge Cuesta, el segundo la revista *Contemporáneos* que apareció un mes más tarde. Con la cual, por fin, después de varios años de coexistencia virtual la generación se unió en una empresa común."⁷⁴

La revista apareció el 15 de junio de 1926.

Los "Contemporáneos" conforman la primera generación de poetas mexicanos del siglo veinte. La generación precedente, El Ateneo de México constituyó "...una de las mayores promociones intelectuales de toda América". Pero "...en rigor no fue una generación de poetas, como apunta Reyes era (...) una generación de ensayistas, filósofos y humanistas..."⁷⁵

El legado del Ateneo de México —al decir de X. Villaurrutia— fue "...una actitud seria ante las cosas de la cultura. Sus miembros fueron universitarios, profesores (...) Fueron y son hombres cultos y en ese sentido y sólo en ese sentido son un antecedente de la generación nueva".⁷⁶

⁷³ Sheridan, sin embargo, menciona que esto sucedió al revés, al saber Torres Bodet que sería el nombre de la revista se apresuró a titular el libro. p.123.

⁷⁴ César Rodríguez Chicharro, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁵ Frank, Dauster, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁶ Miguel Capistrán, *op. cit.*, p.76.

En septiembre de 1924 Villaurrutia publica la separata que contiene la conferencia dictada en mayo del mismo año, en la biblioteca Cervantes: "La poesía de los jóvenes de México". En dicha conferencia Villaurrutia decreta la existencia del grupo de poetas que ha sido catalogado como "Contemporáneos". Establece la existencia de una generación diferenciada y le otorga especificidad:

"Por la seriedad y conciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo, es preciso apartar en un grupo sin grupo a Jaime Torres Bodet, a Carlos Peciller, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Goroostiza y a Ignacio Barajas Lozano. La producción de estos poetas, inconciliables por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente."⁷⁷

Para encontrar una verdadera expresión de la poesía después de la muerte de Ramón López Velarde (acaecida en 1921) quien fuera, junto con José Juan Tablada, uno de los mejores poetas de la época, hay que ir a dos manifestaciones de ideales opuestos: los Contemporáneos y los estridentistas.⁷⁸

1.3. Xavier Villaurrutia como crítico de artes plásticas

El debut de Xavier Villaurrutia como comentarista de artes plásticas está ligado a su relación con el pintor Agustín Lazo. La relación de ambos duró hasta la muerte de Villaurrutia el 25 de diciembre de 1950, y fue tan intensa, que después de la muerte del poeta, Lazo dejó la pintura para siempre.

Lazo era siete años mayor que Villaurrutia. Había estudiado en la Academia de San Carlos junto a Tamayo, Julio Castellanos y Gabriel Fernández Ledezma, bajo la dirección de Saturnino Herrán.

La compenetración de ellos fue tal que Lazo comenzó a escribir y Villaurrutia a pintar. Juntos tradujeron y montaron piezas de teatro.

Villaurrutia practicaba el dibujo y llegó a presentar una exposición de manchas en la galería Hipocampo en 1937, aunque después su afición al dibujo se canalizó a través de la crítica de arte.

⁷⁷ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁸ Frank Dauster, *op. cit.*, p. 128.

El criterio establecido entre los amigos era que “Agustín pinta los poemas de Villaurrutia cuando Xavier no escribe los cuadros de Lazo” al decir de Rodríguez Lozano.

Cuando Villaurrutia escribió de Lazo por primera vez, éste se hallaba preparando una exposición para 1926 junto a Rivera, Charlot, Revueltas, Fernández Ledezma y el Dr. Atl en la Galería de Arte Moderno Mexicano. Es así que en septiembre de ese año Villaurrutia se inicia en la crítica de arte con un breve ensayo titulado “Los nuevos pintores” que apareció en *El Universal Ilustrado*.

La incursión en este ámbito por parte de Villaurrutia se debe, además, a su natural curiosidad y a su voluntad de cuestionar cualquier actividad artística que estuviera relacionada con las nuevas producciones posteriores a la Revolución.

Lazo produjo una serie de *gouaches* en los que la poesía de Villaurrutia parece cubrirlo todo, establecer correspondencias que van más allá de lo anécdotico y que acudan una mutua dependencia. Se ha establecido la pintura de Chirico como el referente visual de la poesía de Villaurrutia; la obra de Lazo, la serie de *gouaches* “deberá modificar esa asociación en lo sucesivo”.⁷⁹

El amor entre Lazo y Villaurrutia, y entre éste y la pintura a partir de aquel, habrá de llevar al poeta por el camino de las artes plásticas conforme transcurre el tiempo. La nueva generación de pintores, por su parte, comenzará a ver en Villaurrutia a su comentarista natural, a un crítico capaz de observar su labor desde un punto de vista diferente y más acorde con las circunstancias elegidas por ellos para su trabajo.

Las críticas de Villaurrutia adquieren un tono mesurado, distante y casi frío en su afán de objetividad puramente artística y alejado de cualquier elemento o ingrediente social. Felicita a los artistas “por anular los impulsos ajenos a lo que no sea, estrictamente pintura”.

⁷⁹ Guillermo Sheridan,
op. cit., 132.

Sus pintores favoritos fueron Julio Castellanos, y, por supuesto, Agustín Lazo.

1.4. La postura de Xavier Villaurrutia ante las artes plásticas

En el ensayo "Pinturas sin mancha" Villaurrutia, explora con lucidez crítica, las relaciones entre pintura y poesía:

"...si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible... ¡Hacer ver lo invisible!... Operación mágica, operación religiosa, operación poética."⁸⁰

Tomando como pretexto la exposición de Arte Moderno llevada a cabo en 1932. Villaurrutia nos lleva de la mano hacia cuestiones, que aún ahora, después de transcurrido el siglo veinte, siguen inquietando tanto a críticos como a creadores, en lo que Antonio Rodríguez llamó "un verdadero poema del pensamiento"⁸¹

"Hay quienes acostumbran considerar la obra plástica como un juego sistemático de valores, de colores y de líneas. Otros hay que no ven en ella sino el triunfo de la materia, y así como en un óleo prefieren considerar la calidad de la pasta empleada y el brillo o la opacidad de los colores, en un dibujo gozan la exquisita gama musical, táctil y visual de los grises que un lápiz duro o blando ha dejado en la hoja de papel. Los primeros piensan que la obra plástica debe dirigirse solamente al espíritu. Los segundos piensan que únicamente los sentidos han de recibirlo. Pero la verdad es una diosa y no debemos buscarla en un lugar, sino en todos. Por ello no nos basta la pintura pura de los primeros, para quienes la obra de arte sale armada de la cabeza del artista para dirigirse a la cabeza del espectador, ni el manjar de aceite y plumbagina de los segundos, para quienes la obra de arte es dura o blanda, áspera o lisa, seca o grasa, como la piel humana."⁸²

"Ni en su origen ni en su fin la obra de arte es un puro acto del espíritu. Tampoco una mera proyección sentimental. Menos aún la simple presencia de la materia. No es nada de eso y, no obstante es todo eso, y más. Plural mejor y sí infinita ilimitada."⁸³

Y concluye:

⁸⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p.51.

⁸¹ Antonio Rodríguez, "Villaurrutia poeta de la crítica", *El Nacional*, 1957, p.6

⁸² Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p.744.

⁸³ *Ibidem.*

“inventar, en vez de transcribir; hacer en vez de repetir, son los deberes y también los goces únicos, del poeta. Los del pintor no pueden ser diversos. Si el pintor no es como el poeta, la pintura sí es como la poesía. En esencia, las letras de los unos no difieren de las líneas y colores de los otros. Y ya sabemos después de Rimbaud, que las letras tienen colores, y después de Nietzsche, que los poemas habrán de estar escritos —iba a decir pintados— con sangres.”⁸⁴

La crítica para X. Villaurrutia era siempre una forma de autocrítica:

“... he descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un texto, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo, entre las obras y los hombres son, también, pretextos para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o falta de cualidades propias.”⁸⁵

A través de estas críticas de arte, expresa su descontento ante el furor nacionalista que provocaba la pintura mural de Orozco, Rivera y Siqueiros, pintura que se hallaba ligada al poder estatal al ser parte de un plan que exaltaba los valores extraartísticos de los murales, lo cual escapaba del criterio villaurrutiano del arte.

“nada me parece tan grotesco como la denominación de tres grandes, aplicada, ahora a Rivera, Orozco y Siqueiron (...) Se trata de una aplicación publicitaria de la misma frase, puesta en circulación durante la guerra pasada, y persigue idéntico objeto que aquella: Petrificar una opinión arbitraria en el cerebro de los retrasados mentales. Ejemplo de tres grandes Hitler, Churchill, Stalin, Rivera, Orozco, Siqueiros.

“Tres grandes qué? Aquí nos convendría llamar a todos y cada uno lo que son o lo que nos parece que son (...) No creo que haya un artista que merezca este nombre, que se someta a este absurdo, ridículo, impensable —aunque no improbable— tentativa de dictadura en materia de pintura moral”⁸⁶

Otro texto muy celebrado en su tiempo fue “José Clemente Orozco y el horror”.

⁸⁴ *Ibid.* p. 746.

⁸⁵ *Ibid.* p. 639.

⁸⁶ Miguel Capistrán,
op. cit. p. 30.

“El hombre actual no espera del arte unicamente un goce, un placer, ni le pide sólo una proporción, una lógica, un orden, ni confía solamente en hallar en él una purificación de los sentidos. El hombre actual, más ambicioso y más sediento, espera del arte, sobre todo, una embriaguez un delirio.”⁸⁷

Villaurrutia dedicó un texto a Rufino Tamayo, y lo situó dentro de los “Contemporáneos” “...por afinidades de elección y por correspondencia de ambiciones”.

“Contemporáneos por ese tiempo luchó intensamente por encauzar la poesía lírica mexicana, situándola dentro de sus verdaderos límites, negando y aportando abiertamente, rotundamente la anécdota, la elocuencia el prosaísmo; en una palabra restituyendo a la poesía sus valores esenciales. No eran diversas la ambición y la intención de Rufino Tamayo desde su punto de vista de artista pintor.”⁸⁸

Defiende al pintor de los ataques, que por ese tiempo se le hacían, en el sentido de acusar su falta de nacionalismo y su desarraigo de la patria.

Ataques que fueron muy comunes cuando los artistas no militaban dentro del arte oficialista.

O. Paz señala que el texto dedicado a R. Tamayo fue el primer estudio de importancia sobre este pintor.⁸⁹

“...la actitud de ‘Contemporáneos’ puede parecer contradictoria, no lo es, cosmopolitas en materia de arte, fueron patriotas convencidos. En sus obras, en forma constante aunque dispersa, figuran las declaraciones mexicanistas al lado de la sátira más o menos velada a los extranjeros.”⁹⁰

Cuesta señaló en varias ocasiones que el afrancesamiento del grupo era la libre elección no de un particularismo (francés) sino de un universalismo, a lo que Paz añade:

“Se puede discutir si realmente la tradición francesa representa esa visión universal del hombre que veían en ella Cuesta, Villaurrutia, Torres Bodet y Owen; lo que si es indiscutible es que para ellos el afrancesamiento era una profesión de fe universalista. Por eso podía coexistir con su patriotismo. Su

⁸⁷ Xavier Villaurrutia, “José Clemente Orozco y el horror”, *Revista Mexicana de la Literatura*, 1951, p.18.

⁸⁸ Miguel Capistrán, *op. cit.*, p.30

⁸⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁰ *Ibid.*, p.24.

mexicanismo en el polo contrario al de Diego Rivera, nada folklórico ni colorido.”⁹¹

“el mexicanismo de Xavier Villaurrutia no era una idea- por eso no lo llamó nacionalismo- sino un sentimiento, una tradición.” (p.27, *op. cit.*)

Su nacionalismo era entonces un universalismo y lo mexicano para Villaurrutia sigue insertandose en la tradición europea.

Villaurrutia era el crítico del grupo, por excelencia, labor desde la cual orientó - al decir de Antonio Rodríguez- en la comprensión de la pintura de la época, ya que logra un equilibrio entre sus dos facultades: la de pensador y la de artista, que le permiten penetrar en el misterio de la obra de arte y acercarse así al tipo perfecto del crítico.

“El descubrió la ”ternura” en la obra-particularmente en los niños- de Rivera, el horror, en la violenta expresividad de Orozco; la ‘frutosidad’ en los juegos tropicales con que están pintados los cuadros de Tamayo; el ensueño lírico en los poemas pictóricos de Agustín Lazo; la ‘gracia’, en muchos de esos cuadros populares y del siglo pasado que él ayudó a encontrar.”⁹²

1.4. Conclusión

Xavier Villaurrutia señaló los cauces artísticos por los que los posteriores poetas y críticos debían seguir. Su postura ante las corrientes plásticas de su tiempo, motivó la reflexión respecto a lo que verdaderamente son los valores nacionales en la pintura.

Sus atinados artículos críticos dan cuenta de ello; Villaurrutia afirmó que para que una obra sea nacional no es necesario que se caiga en nacionalismos folcloristas, al estilo “viva el mole de guajolote” al modo estridentista; más bien propuso que se encontraran los puntos de incidencia de lo mexicano con lo occidental, con lo universal, con el propósito de que México ingresara a la madurez del arte. Esto no presupone que Villaurrutia propusiera una imitación servil de los movimientos artísticos en boga, sino que él consideraba que mediante la observación y el estudio de las formas extrañas, se efectuara una asimilación de lo ajeno para adecuarlo a un modo de sentir propio.

⁹¹ *Ibid.*, p. 26-27.

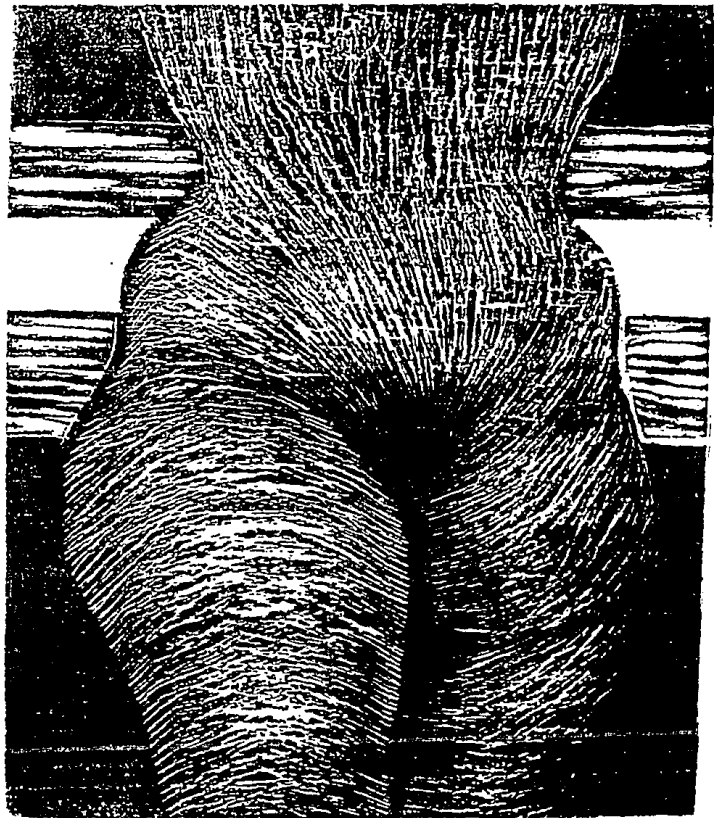
⁹² Antonio Rodríguez,
op. cit., p.6

Villaurrutia vivió hostilizado por sus enemigos contemporáneos, que son aquellos que estaban en la norma establecida, como si acomodarse en ésta permitiera el desarrollo de las diversas manifestaciones artísticas.

Fue acusado de antinacionalista, de poco viril —por aquello de que México había sido forjado por puros machos (por supuesto él no lo era). El caso Contemporáneos fue llevado a la Cámara de Diputados con el fin de que se cerrara la revista en la que, en ese momento, Villaurrutia y algunos de sus compañeros participaban. El sentir de Xavier Villaurrutia se reflejó en todas las disciplinas en las que el incursionó. El teatro experimental en México se debe a los esfuerzos de renovación de Contemporáneos. El mismo Villaurrutia adaptó, dirigió, escribió piezas dramáticas en la que se evidencian el afán de sacudir el medio teatral.

En la crítica de arte, fue un feroz atacante de las formas desgastadas y ya poco significativas; aunque, siempre atinadamente, supo señalar los aciertos en todo aquello que observaba. La misma actitud adoptó en la crítica literaria.

Villaurrutia fue, ante todo, un poeta; comprendió que el mundo se habita poéticamente. Es la poesía el bien más peligroso que le han dado al hombre. Desnudarse individualmente, desnudar el mundo fue para él motivo de vida. Pero esta tarea no fue, para Villaurrutia (como no debe serlo para todo aquel que se tome en serio), de ningún modo placentera; comprendió que la vida es un sin sentido y que habitar el mundo es doloroso y angustiante, hablando sólo refugio en la Nada.



"Nocturno" Carolina Förster

2. El libro de artista

2.1. ¿Qué es un libro de artista?

Un libro de artista es una obra que toma el formato de libro como vehículo de expresión artística, y explora sus infinitas posibilidades formales.

Raúl Renán los llama los “otros libros”, y apunta:

“Al no ser producto de los profesionales, escapan de aquellos modelos en cuanto a procedimientos materiales y herramientas.”¹

Esta manifestación artística se hermana con el arte conceptual y el *performance*, el arte postal y el arte correo.

“...que une al sujeto con el objeto en un mismo gesto; y así producción, distribución/comunicación y consumo son partes indivisibles de pensar/hacer arte.”²

Ulises Carrión, en un ensayo “El arte nuevo de hacer libros”, afirma que el texto es una entidad distinta al libro en sí. Es decir, el libro puede tener un carácter propio, no determinado por el contenido:

“Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos.

El que un texto esté contenido en un libro se debe únicamente a la dimensión de dicho texto; o, tratándose de varios textos cortos (poemas, por ejemplo) al número de ellos.”³

Reafirmando esta idea, Ulises Carrión —en el mismo ensayo— escribe:

“El arte nuevo sabe que el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etcétera.”⁴

¹Raúl Renán, *Los otros libros: Distintas opciones en el trabajo editorial*, 1988, p. 13.

²Carla Stellweg, “Impresiones, libros de artistas”, revista *Artes Visuales*, 1980, p.41.

³Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, *Artists' books, a critical anthology and sourcebook*, 1985, p.31.

⁴*Ibid.*, p.36.

Son libros para ver y tocar.

Por otro lado, nos dice que el texto se soslaya al aspecto formal del libro:

“Las palabras en un libro nuevo son las portadoras del mensaje (...) Están allí para formar, junto con los otros signos, una secuencia espacio-temporal que identificamos con el nombre de libro.”⁵

Al respecto, Howard Goldstein opina que:

“Un libro es, ya la forma de objeto, ya el contenido específico al margen de la forma; y algunas veces —cual en el artículo que más fácilmente identificamos como ‘libro’— ambas cosas.”⁶

2.1.1. Características de los objetos que se engloban bajo este rubro

Existe una inmensa variedad, tanto en forma como en contenido, de obras que se consideran libros de artistas:

“Hay que entender el concepto de libro como un ‘contenido’ liberado de un formato determinado conocido. Sólo entonces queda claro que el artista que produce un libro se encuentra en libertad para elegir una forma cualquiera en la que dar presentación a dicho contenido. Cuáles sean los límites, en qué punto un libro deja de ser libro para convertirse en algo distinto, habrá de ser decidido por el individuo.”⁷

“Los artistas que adoptan este nuevo medio, lo han acometido con tal energía y vitalidad que sus formas son fluidas, experimentales y apasionantes. Su entusiasmo e imaginación han hecho ardua la tarea de definir el libro de artista...”⁸

2.1.2. El libro objeto/único y el libro de autoedición de autor o libro impreso

En la producción de libros de artista existen dos categorías importantes que se están produciendo bajo el nombre genérico de libro de artista.

“El libro objeto único (o de pequeñas series manualmente controladas) y la edición autoimpresa de autor-artista (aquellos que pueden reproducirse me-

⁵*Ibid.*, p.38

⁶Howard Goldstein, “Algunas reflexiones sobre el libro de artista”, *Libros de Artistas*, 1982, p. 30-31.

⁷*Ibid.*, p.31.

⁸Barbara Tannenbaum, “El medio sólo es una parte, pero una parte importantísima del mensaje”, *Libros de artistas*, 1982, p.24.

cánicamente en ediciones de 500 o más, con un potencial ilimitado de re-edición y distribución mundial). Los trabajos únicos podrían incluir el libro de apuntes/diario visual (...) libro autobiográfico (...) incunables simulados (tabloides ecologistas, etcétera). Las ediciones autoimpresas de autor-artista podrían incluir lenguajes privados (incluyendo sistemas de 'alfabetización', códigos, juegos de palabras, poesía visual y dobles lecturas); geografía personales (mapas fantásticos, inventarios en base a los aparatos de la tecnología -electrocardiogramas- y de la esdística en general); narrativa, de episodios o secuencias y de ficciones pictóricas; traslaciones de temas y formas no artísticas en un discurso artístico de libro de artista (actividades como caminar o cocinar); analogías con la escritura musical o sonora; libros participatorios, de ensamblaje y lecturas alternativas que descubre el usuario; huellas y reciclaje legible de una actividad, evento o *performance*; documentación de orientación contestataria (la fotocopia como modelo de diseminación rápida y no comercial)."⁹

Los libros de autoedición, hechos por un autor-artista o libros impresos, pretenden hacer accesible a las masas el objeto artístico, por lo que están hechos de materiales baratos y por medios de producción como el estencil o mimeógrafo, la prensa de mano, el offset, la fotocopidora y cualquier otro medio.

Los artistas dedicados a esta labor escapan así de la red de galerías y establecen una red clandestina de distribución eficaz.

"No es normal que el libro de artista esté colgado de las paredes, y donde sea inalcanzable. A causa de su, dijéramos, pequeña escala, se puede tener sobre las piernas, puesto en la mesilla de noche o metido en la bolsa o bolsillo. Sus dimensiones les convierten en facilísimamente portátiles (...) Los libros pueden enviarse por correspondencia, sin dificultad alguna a críticos (...) Su propiedad de muy portátiles los convierte en medio óptimo para la difusión de estilos e ideas. La pequeña dimensión da también una intimidad al medio que lo hace perfecto para un contenido personal."¹⁰

En resumen —dice B. Tannenbaum— tactilidad, pequeña escala, portatibilidad, serialización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes a los libros de artistas de autoedición o impresos. Aunque algunos carecen de una o más de estas características, encajan en este rubro, ya que es un medio que escapa constantemente de las categorías determinantes.

⁹Carla Stellweg, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰Barbara Tannenbaum, *op. cit.*, p.19-20.

Asimismo, H. Goldstein, en su ensayo "Algunas reflexiones sobre los libros de artistas", afirma que todo esto apunta hacia un rasgo del arte del siglo XX: la "democratización" de la obra de arte, lo cual es resultado de procedimientos de imprenta baratos.

Pero, también existe otro rango de libros de artista; son los libros objeto únicos, éstos "exploran la forma de un libro, su apreciada calidad de objeto y su significado íntimo que habla con mayor elocuencia que el mismo texto escrito".¹¹

"Numerosos artistas, interesados por las posibilidades que los libros brindaban, no han podido, sin embargo —o no se han preocupado— de producir obras de edición múltiple. Quizás sus ideas no se ajustaban bien a las técnicas de producción de masa (...) Otros, en cambio, prefirieron la preciosidad del objeto de arte único. En todo caso, no pocos artistas comenzaron a crear libros como un objeto de una clase rara que existe, cual obra singular, al igual que lo es una pintura o escultura."¹²

Catherine Coleman, en su ensayo "El libro de artista en España", señala que el libro objeto contradice la filosofía del libro como espacio alternativo:

"...es un objeto precioso, lo contrario del planteamiento del arte conceptual, 'Fluxus', 'performance', 'video' y las obras de expresiones multimedia."¹³

Es decir, contradice la supuesta democratización de la obra de arte, ya que no llega a un público numeroso, como sucede con los libros de auto edición de artistas.

En el mismo ensayo, se diferencia entre el libro de artista y la publicación del poeta experimental:

"...la poesía experimental se centra generalmente en la fusión de la palabra e imagen en una sola página, entendido como una superficie plana, sin la necesidad de explorar el formato del libro, cuyas propiedades formales (la tercera dimensión, espacio-tiempo, secuencia) son imprescindibles para el artista plástico."¹⁴

¹¹ Anne Rosenthal, "Libros únicos", *Libros de artistas*, 1982, p. 25.

¹² Howard Goldstein, *op. cit.*, p. 35

¹³ Catherine Coleman, "El libro de artista en España" *Libros de artistas*, 1982, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

De igual manera, destaca una importante diferencia formal entre el libro impreso y el libro objeto; opina que el formato del primero es menos novedoso que el del segundo, debido a que los artistas que producen libros impresos proponen el arte como idea, ya que “presentan el arte conceptual en la forma de textos e índices. No publican una teoría del arte sino documentación, propuestas y exploraciones lingüísticas.”¹⁵

Más adelante, menciona que el contenido de los libros impresos es, a menudo, un manifiesto; es decir, son ensayos elaborados a partir de un teoría personal del arte o de declaraciones relacionadas directamente con la producción pictórica y temática del artista que realiza el libro, o bien, de carácter autobiográfico.

2.2. Nacimiento y auge del libro de artista

Howard Goldstein afirma que la noción de libros se remonta a las paredes interiores de grutas, “donde los hombres primitivos crearon las primeras narrativas implícitas.”¹⁶

“Me gustaría hacer la sugerencia de que todas las obras de arte narrativas, ya se trate de columnas triunfales, vidrieras de colores, mosaicos o la escultura de los tímpanos de templos y catedrales constituyan tempranos ejemplos de ‘libros’, destinados a ser leídos por las masas analfabetas...”¹⁷

Goldstein señala que libros de artistas han existido siempre; pero, debemos mencionar que de lo que se trata aquí, cuando se habla de libros de artistas, es del empleo que de éstos han hecho los artistas del presente siglo, produciendo libros que escapan de la clasificación tradicional de las artes visuales; es decir, nos son pinturas ni esculturas, y algunos ni siquiera tienen forma de libro. Se relacionan con el *performance*, con el *happening*, con el arte correo. Se valen de la fotografía, la gráfica, la neográfica y, en fin, son obras de carácter multidisciplinario. No existe límite para la elaboración de libros de artistas.

En los años 60 y 70, la publicación de libros de artista cobra auge, y en la actualidad han proliferado.

¹⁵ *Ibid* p. 42.

¹⁶ Howard Goldstein, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷ *Ibidem*.

2.2.1. De cómo los orígenes del libro están emparentados con el carácter del libro de artista

Raúl Renán dice que, debido al empleo de materiales distintos al papel en la elaboración de los libros de artista, éstos encuentran su conexión con el pasado del libro:

“Otros libros podrían ser el Corán, cuando lo escribió Mahoma sobre omóplatos de carnero, los libros hindúes escritos sobre hojas de palmeras, los que escribían los babilonios y los asirios en arcilla, los libros cintas que hacían los antiguos egipcios cortando tiras de papiro, los libros de cera que inventaron los romanos, las piedras-libros labradas que dejaron a la posteridad sus mensajes eternos en latín y griego, las pieles de los animales salvajes que grababan las tribus nómadas y los pergaminos refinados que fueron respuesta del rey de Pérgamo a la prohibición de la exportación del papiro del Ptolomeo el egipcio.”¹⁸

Prácticamente —dice Raúl Renán—, antes de la creación de la imprenta el hombre hizo los “otros libros” que se pueden denominar prelibros. Señala que en México los libros prehispánicos o códices mexica, maya, mixteco o tlaxcalteca son dignos ejemplares del “otro libro”.

2.2.2. El libro de artista en la primera mitad del siglo XX

El desarrollo del concepto de libro de artista “ha venido brotando desde que los futuristas dieron a conocer su manifiesto en la primera página de *Le Figaro*, en el año 1909. Después de esta fecha diversas nociones: que la página es un legítimo espacio artístico, que el texto puede ir encarnado como arte, que la obra publicada es una obra de arte tan válida como objeto singular, fueron surgiendo en la conciencia del mundo artístico europeo”.¹⁹ El principal acierto de los futuristas fue llevar las ideas artísticas a un público amplio:

“El éxito primario de los futuristas consistió en su talento para hacer conocer sus ideas, valiéndose de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos. El día 8 de julio de 1910, Marinetti y los pintores. Futuristas repartieron 800 mil octavillas que llevaban por título *Contra la Venecia amante del pasado*, lanzándolas por la torre de un campanario a las multitudes de venecianos congregadas abajo.”²⁰

¹⁸ Raúl Renán, *op.cit.*, p. 17-18.

¹⁹ Martha Wilson, “La página como espacio artístico”, *Libros de artistas*, 1982, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

M. Wilson afirma que, debido a estas acciones, los futuristas lograron cierto éxito al llegar a un público no artístico, logrando así cambiar el aspecto del arte y la cultura en toda Europa y Rusia.

Esta autora menciona que en fecha tan temprana, como abril de 1910, un grupo de artistas y escritores publicaban una revista titulada *A trap for Judges*, impresa en el reverso de páginas hechas con papel tapiz.

El primer número de *Blast*, de los vorticistas, publicado por Myndham Lewis en 1914, utilizaba ya un diseño tipográfico dinámico.

Las ideas futuristas se divulgaron por Rusia, Inglaterra y toda Europa gracias a los ferrocarriles y servicios postales, a través de los cuales los artistas se comunicaban con colegas y con personas ajenas al mundo artístico; lo hacían de una manera económica, íntima, políticamente libre y visualmente efectiva, según informa M. Wilson.

En 1910, los artistas rusos emprendieron un movimiento editorial que dio como resultado centenares de obras:

“Los artistas rusos pensaban que el arte y la literatura inspirarían las vidas del pueblo, y de esta manera la vida podría redefinirse mediante el arte.”²¹

En otra parte del mismo ensayo, M. Wilson opina que, en 1917, con el nacimiento de la Unión Soviética, los artistas produjeron propaganda en forma de libros, revistas, carteles, arquitectura y diseño industrial, murales y otros.

Ya en la década de los 30 los surrealistas publicaban revistas que repartían entre el público artístico y el público en general. Al igual que los futuristas, los surrealistas se proponían utilizar los medios que brindaba la nueva tecnología, como la fotografía, película, grabación, con el fin de llegar a un público más amplio.

Las revistas como *Minotauro*, publicada en París, editada por Bretón, e *Ins-tead*, describían la obra escrita y visual de los surrealistas.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

Todos los especialistas en el tema coinciden en mencionar, como un antecedente directo de los libros de artista, la obra que Marcel Duchamp auto-publicó en 1934, titulada *La mariée mise à nu par ses célébrataires* meme con una edición de 300 ejemplares. La caja verde, como se le conoce, está compuesta de aproximadamente 100 “páginas”, que son piezas de papel sin encuadernar producidas para que aparezcan exactamente como las notas del artista o bocetos para *El cristal grande*. En reversos de sobres, trocitos de papel pergamino, fotografías, partituras musicales, diagramas; es decir, cualquier material que pasó por las manos de Duchamp en el proceso de crear esta obra de arte.²²

Debido a la Segunda Guerra Mundial los artistas europeos escaparon a Nueva York, en donde Charles Henry Ford publicaba su trabajo en la revista *View*, que funcionó de 1940 a 1947, y acogió en sus páginas a los artistas europeos. En el transcurso de esta guerra se perfeccionó la impresión en *offset*, lo que, una vez terminada la guerra, proporcionó a los artistas un medio casi nuevo a explorar.

Catherine Coleman señala que otro predecesor inmediato del libro de artista es el *Mail Art*. Es Ray Johnson el primero que, desde 1943, intercambia el arte a través del correo. En 1965, funda la *New York Correspondence School*, y su iniciativa es secundada mundialmente.

2.2.3. El libro de artista en los 60

Martha Wilson indica que Dieter Rot encabezó el resurgimiento postbélico de las publicaciones de artistas por medio de sus libros objeto.

“Este artista suizo (...) comenzó a pensar que el formato del libro y de la página es un material infinitamente dúctil para sus ideas artísticas en la década cincuenta. Entre 1954 y 57, Rot preparó *Kinderbuch* (libro para niños), obra con impresión de tipo, a distintas planchas, compuesto por 28 páginas y de formas geométricas y cortado en dados, que iba destinado, conforme manifiesta ya el título, para diversión de los niños.”²³

A partir de 1954 —sigo a Martha Wilson—, y hasta entrados los 80, este artista se dedicó a explorar todos los aspectos del libro, desde su papel e impresión a la destrucción de la forma.

²² *Ibid.*, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 11.

"...entre 1961 y 1970, Rot coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedecía en agua, gelatinas y especias, encuadernando esta "literatura salchicha en tripa de embutido."²⁴

Por otra parte, los artistas *Fluxus*, influidos por John Cage, trabajaron en Europa, Japón y Estados Unidos. Durante los años 60 los artistas *Fluxus* emprendieron, con gran actividad, la tarea de elaborar libros de artista, afirma M. Wilson.

"Conforme sugiere su nombre, acuñado por George Maciunas, los artistas *Fluxus* estaban más centrados en el cambio que en la estabilidad, utilizando impresión barata y asequible para producir manifiestos, tarjetas postales, posters y libros."²⁵

En los 60 surgieron editoriales alternativas como *Something Else Press*, fundada por Dick Higgins, en 1964; dicha empresa obtuvo éxito lanzando obras de artistas contemporáneos al mercado, clarificando la noción de libro de artista y satisfaciendo el deseo de los artistas de manipulara el formato del libro.

Something Else Prress publicó obras de Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Robert Fillou, Alison Knowles, Jerone Rothenburg, el grupo Zaj de Madrid, Ray Johnson, Wolf Vostell, Emmett Williams y del propio Higgins.

"Los libros de *Something Else* fueron publicados en ediciones de pasta y rústica, en tiradas de 2000, aproximadamente, siendo distribuidas a través de las librerías de 8th Street de Nueva York y otros desemboques 'legales' por Estados Unidos y Europa."²⁶

Wilson señala que fue Yoko Ono, artista *Fluxus*, quien realmente inauguró el movimiento editorial de artistas en la década de los 70, su libro *Grapefruit*, que fue publicado por Simón & Shuster en 1964, simultáneamente en Japón y Occidente, constituyó un éxito fulminante en todo el mundo. Es, sin lugar a dudas, el libro que más tiradas vendió.

En la misma década, surgieron con mucho éxito, también, los libros publicados por Ed Rusha, quien produjo más de una docena de títulos en rela-

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

ción al estacionamiento de automóviles en California. Hasta los 80, sin duda, Ed Rusha fue el artista que tuvo más éxito en ventas.

“En 1968, la actividad editorial de artistas llegó a tal punto de una explosión: la palabra era igual en importancia a la imagen, el artista está ‘hablando’ al público, la idea encarnada en lenguaje era el lugar o emplazamiento del arte”.²⁷

Otra aventura editorial comenzó también en 1968, “consistía en avisar a los artistas de todas las partes del mundo, en el sentido de que podfan enviar sus obras unos a otros por medio del correo”.²⁸

Tanto así que, en el Museo Art and Project, de Amsterdam, en una pequeña sala, se comenzaron a exponer trabajos de artistas conceptuales:

“...en una carpeta —sobre, de 27 x 43 centímetros, en el que se anunciaba también la exposición. Esta carpeta que podía doblarse al tamaño de un sobre corriente, número 10, se convirtió en un espacio efectivo de producción artística.”²⁹

En este año (1968), Letter Edger publica en Black Press (nombre de prensa de William Copley) seis números de una “revista” titulada SMS. Esta “revista” era “en verdad revolucionaria; fomentaba la noción de objetos múltiples de arte en los años 60.”³⁰

Martha Wilson menciona que los números de esta revista contenfan piezas de arte efímeras, dentro de una caja de cartón y eran cosas como una corbata quemada, de Lil Picard; una cubierta de disco rotatorio, de Marcel Duchamp; un bolsillo de papel periódico negro, de Joseph Kosuth; un sombrero de papel, de Roy Lichenstein; una taza de té rota, de Yoko Ono, y así por el estilo.

En Franklin Furnace (un archivo de libros de artista) figuran alrededor de 7 mil obras en la colección permanente.

En Washintong D.C., Chicago y los Angeles han surgidos librerías especializadas. En Europa. Other Books and SO, en Amsterdam, contiene obras de todo el mundo. Centro Di, en Florencia, y Nigel Greenwood, en Londres,

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibid.*, p.p. 15-16.

³⁰ *Ibidem.*

Walter Koenig, en Colonia, y Vitrine Pour L'art Actuel, en París, distribuyen libros de artistas.

Los libros de artista —dice Rice, en su ensayo “Palabras e imágenes”— se perciben como ejemplo de espíritu que caracterizó los 60 y principios de los 70. Se enfocan como un espacio alternativo, y en éstos existe, como una innovación, la yuxtaposición de imágenes y palabras en una página que no ilustra el uno al otro, sino, más bien, esta relación ha sido parodiada, alterada, arruinada y, algunas veces, completamente remendada, creando una nueva forma de literatura visual.

Rice señala que existen libros de artistas que utilizan una narrativa semejante al *comic*; es decir, una relación directa entre la imagen y el texto; por ejemplo, se aborda el tema de un caso médico, en el que se narra la muerte de la novia del artista, a causa de leucemia; otro el caso de una mujer atacada y tenida como rehén por su enfermera, éste contiene imágenes documentales y textos de la mujer atacada —quien era tía de la autora. Se halla algo de periodismo autobiográfico que ilumina sobre el mundo subjetivo del artista.

Otros de estos libros son más conceptuales en la forma en la que hacen interactuar las imágenes y los textos; en cambio, encontramos algunos que hacen notar el desfase que existe entre texto e imágenes, y que apunta hacia el vacío que separa la imagen idealizada de una vida familiar normal respecto a su miserable realidad. Otros aluden al choque entre el mundo interior del artista y el mundo de otros contextos personales y sociales, y cómo se relacionan. Los textos son alusiones metafóricas de los estados anímicos del artista.

Lucy Lippard, en su “Nuevas posibilidades: el libro de artista”, afirma que estos libros que datan de los 60 son a menudo “des-arte” y antiliterarios, lo que ayudó a valorar el libro como un medio legítimo de arte visual.

Estas obras, publicadas por pequeñas imprentas o por galerías, usualmente se regalan, después se olvidan y “perecen”. No constituyen un producto que aporte ganancias a los distribuidores de arte; por lo que no les interesan, y el autor raramente recobra los costos de imprenta. Los subsidios existen para arte convencional, no para publicaciones. Printer Matter es un colectivo neoyorquina que se organizó para la funcionalidad ideal de los libros

de artista, labor desempeñada por Martha Wilson, quien en la actualidad se dedicaba a labores de exhibición y archivo.

El libro de artista constituye el arte nuevo para el público inmerso en el arte convencional. Para un artista es un medio de comunicación más íntima que un objeto de arte convencional.

Un libro de artista cuesta menos que cualquier gráfico o múltiple, y a diferencia de un cartel, que puede costar igual o más, el comprador se lleva una serie completa de imágenes. El peligro es que este tipo de obras regrese a su edición de lujo cuando se hace en sociedad con una editorial comercial.

En cuanto a calidad, existen buenos y malos, con líneas que va de lo divertido a lo estafalario; las posibilidades políticas apenas se entreven. Su mayor logro consiste en llegar a un mayor público.

2.2.4. El libro de artista y lo alternativo

Los libros de artista se enfocan como un espacio alternativo, como ya se ha mencionado en diferentes partes de este capítulo, el hecho de que un artista elija el formato de libro como el medio ideal para dar cauce a sus inquietudes, surge de la opción que tiene de canalizar dichas inquietudes por vías no tradicionales; es decir, cuando por los canales habituales no lograría su cometido.

“Los trabajos alternativos publicados suelen ser interesantes pero muy inquietantes y eso dificulta el contacto de la gente. Un distribuidor acostumbrado a formatos y portadas tradicionales, no entiende ni puede defender estos ‘engendros’ de la marginalidad.”³¹

Pero sucede que han surgido instituciones encargadas de distribuir, exhibir y vender estos libros de artistas. Con esto se corre el peligro de que estas obras se conviertan en artículos de lujo y contradigan el espíritu que los ha caracterizado.

“Lo alternativo surge por desarrollos propios de cada época creando espacios y situaciones con perfiles y conceptos del momento, de cada instante, que luego se van auto-institucionalizando o academizando.”³²

³¹ Graciela Kartofel y María, *Ediciones de y en artes visuales; Lo formal y lo alternativo*, 1992, p. 28. Manuel

³² *Ibid.*, p. 93.

Raúl Renán comenta que este trastocamiento de carácter lo sufrió el hippismo, cuando se constituyó en un mercado muy extenso a explotar en el momento en que la industria descubrió que a la gente le gustaba disfrazarse de hippie. Es difícil, señala, que lo mismo sucediera con el libro de artista, ya que carece de extensiones comerciales a otros campos; sin embargo, es posible que algún *snob* decidiera llevar bajo el brazo un *best seller* de cualquier libro de artista.

2.3. El libro de artista en México

“Los ‘otros libros’ cobran auge en México en el período que los críticos circunscriben entre 1976 y 1983. Lo han llamado la ‘edad de oro’ porque es, durante estos años, cuando florece este fenómeno editorial que ve aparecer a los “otro editores”; produciendo con obstinación y energía las más variadas concepciones de los “otros libros”, con todas sus consecuencias, llámense revistas, periódico y diarios, panfletos, volantes y ediciones de autor.”³³

Raúl Renán, evidencia que en México los libros de artista están condenados a un período efímero de vida, ya que no se cuenta con lugares apropiados para su conservación.

“La aparición de los ‘otros libros’ correspondió a un momento histórico definido por los estertores del último auge de nuestra economía petrolizada (los materiales de la imprenta estaban al alcance de cualquier bolsillo), unido a la proliferación de nuevos poetas y de talleres de éstos que provocaron la inquietud de los profesionales y los dogmáticos de la poesía.”³⁴

Renán opina que un antecedente sociopolítico de los “otros libros” se da con el movimiento estudiantil de 1968; cuando, debido a la cerrazón de la prensa oficial, los estudiantes tuvieron que buscar medios alternativos de impresión para comunicar sus ideas y motivos políticos.

“Hay que reconocer, por tanto, que la memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas, y que en esa labor reporteril editorial se forjaron periodistas, escritores e impresores, quienes más tarde, por ley natural, buscaron su expresión en los centenares de revistas y ediciones de los ‘otros libros’, los cuales florecen durante el período que nos ocupa.”³⁵

³³ Raúl Renán, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.* p. 16.

³⁵ *Ibid.* p. 34. ³⁵ *Ibid.* p. 34.

En la obra de Kartofel y Marín, *Ediciones de y en artes visuales*, se enfatiza la importancia de este año, 1968, en lo que respecta el surgimiento de libros alternativos:

“Debemos reflexionar acerca de las causales, encontrando en el 68 una situación de orden mundial, en la cual los libre-libros son un detonante, un medio, un emergente de crisis sociopolítica.”³⁶

2.3.1. Principales impulsores del libro de artista en México

Raúl Renán menciona a Elena Jordana, Marcos Kurtycs y Felipe Ehrenberg como los principales impulsores de este movimiento en México. De Elena Jordana, nos relata que cuando ella vivía en Nueva York, conoció a Nicanor Parra; de este encuentro surge la necesidad de editar un libro, para lo cual recurren al mimeógrafo y los sellos de goma, así nace *El mendrugo*.

Elena Jordana, nacida en Argentina, autoeditaba desde los 15 años de edad. Los materiales que utilizaba fueron papel de estraza, papel corrugado y el mimeógrafo, con lo cual edita una colección de 50 títulos.³⁷

Marcos Kurticks, a quien Renán llama “el hombre libro”, es un ingeniero constructor de origen polaco; contrajo nupcias con una mexicana en Varsovia, por lo que llega a México. Trabaja en el Fondo de Cultura Económica, donde encuentra el cauce que habrá de seguir su vida, debido a sus cualidades y conocimientos. Durante el periodo de florecimiento de la prensa independiente, fue artista de triple cauce: plástico, gráfico e impresor. Entre sus creaciones destacan aquellas que son las representación de un ritual histriónico en el que se define la idea de libro único y efímero.³⁸

Por su parte, Felipe Ehrenberg ha sido gran impulsor de la pequeña prensa, a la que elevó a un nivel artesanal. Ehrenberg vivió en Inglaterra de 1968 a 1974, donde fundó Polígono. En ese lugar conoció a Richard Kriesche, con quien fundó Beau-libro, que publicó 153 títulos, todos artesanales.³⁹

“La figura de Ehrenberg pone en la mesa todos los ángulos del hombre imprenta novecentista, quien fuera autor ilustrador, impresor, formador y editor de sus obras. Además, lleva a los extremos geográficos del país la enseñanza de la pequeña prensa, utilizada como herramienta política y cultural. Son famosos sus actos de impresión masiva. Los talleres donde propone, en forma activa el procedimiento de la pequeña prensa, son un

³⁶ Graciela Kartofel y Manuel Marín, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ Vid. Raúl Renán, *op. cit.* p. 34.

³⁸ *Ibid.* p.135.

³⁹ *Ibid.* p.36.

arsenal de imprenteros. Más notable aún es su máquina portátil de imprimir, cuyo proceso de acción semeja, por sus estenciles y hojas de prueba a contraluz, el acto de un brujo imprentero, hechizado desde los nueve años con los vapores de la tinta de una imprenta plana (...) Este poligráfico ejerce el oficio de imprimir en la verdadera y legítima prensa manual, en la cual se basa la fundación de los 'otros libros'.⁴⁰

Ehrenberg y Lara, en su ensayo "Publicaciones independientes en México", mencionan que a su regreso a México, Felipe Ehrenberg tuvo que nadar a contracorriente; como respuesta hizo libros y publicaciones propias.

Enseñó en la Universidad de Veracruz técnicas para imprimir con mimeógrafo, electrostática y offset. Organizó una editorial estudiantil artística.

En 1976, en la Academia de San Carlos, produjo un ensamble con los alumnos de Ricardo Rocha, llamado "Libro de las 24 horas", hecho con fotocopias. Esto prende a los alumnos, quienes lo animan a impartirles un curso pirata en el patio de Academia, el cual la burocracia truenca sin sentido. Sin embargo, muchos alumnos publican, a raíz de este curso, sus trabajos.

Durante esa época, co-funda Proceso Pentágono; un colectivo de artistas que sacude la escena del arte mexicano. Hacia 1978 imparte conferencias, seminarios y talleres para artes visuales y diseño gráfico.

Más tarde, con algunos estudiantes ya formados, imparte cursos en el interior del país. Pero la vanguardia sólo logra establecerse bajo penosas circunstancias; por eso las universidades son un refugio para artistas al margen (UNAM, sobre todo).⁴¹

2.3.2. Artistas y editoriales alternativas

Ehrenberg y Lara, en *Publicaciones independientes en México*, hace referencia al desconocimiento del boom que en México tuvieron pequeñas editoriales. Asimismo, da cuenta de la escasa existencia de material impreso al respecto; para revisar dicho material se debe diferenciar entre editoriales literarias y editoriales visuales.

Esta misma autora, en *Editoriales visuales*, afirma que las pequeñas editoriales, cuya producción representativa se desarrolló a mediados de los 700,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 36-37

⁴¹ Vid, Felipe Ehrenberg, Magali Lara y Javier Cadena, "Publicaciones independientes en México", *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*, 1985 p. 167-185.

están integradas por artistas que no comulgan con el sistema y que producen obra, en su mayoría, colectiva.

Entre 1977 y 1978, SUMA presentó la primera publicación fotocopiada con imágenes urbanas que rescataban la imaginería visual popular, con cierto carácter narrativo. SUMA nació en 1976, a raíz de los cursos que Ehrenberg impartió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Este grupo estuvo integrado por Gabriel Macotela y Santiago Rebolledo, entre otros.⁴²

Más tarde, Gabriel Macotela fundó, junto con Yani Pecanins y Walter Doehner, la editorial Cocina, que publicó antologías poéticas y cajas gráficas, así como hojas sueltas de poesía visual de muy limitada edición estas últimas de Yani Pecanins. Cocina Ediciones, a partir de su fundación (1977) a la fecha, ha publicado aproximadamente 60 libros de artista de edición limitada, impresos con sistemas alternativos como el mimeógrafo, la fotocopia, tipografía, etcétera; según nos informan Kartofel y Marín, en la obra *Ediciones de y en artes visuales*.

En el mismo texto, se consigna que, en 1980, Yani Pecanins empieza a hacer sus propios libros; de esta forma publica ediciones de tiraje limitado, así como ejemplares únicos, y que en 1985 abre, junto con Macotela y Armando Saenz, la librería El Archivero, dedicada a promover, exhibir y vender libros de artistas en la Ciudad de México, así como a organizar exposiciones en el D.F. y en el extranjero. A partir de 1986 se inicia la Colección Archivo de El Archivero, convocando a editores y artistas de México y de otros países a participar en este proyecto. Pero, El Archivero no puede ser visitado, ya que en la actualidad permanece cerrado de manera indefinida; se desconoce si será reabierto en el futuro. Esta aseveración surge de la experiencia de los alumnos que integramos el seminario de tesis. Yani Pecanins continúa en su labor como creadora de libros de artista, además imparte cursos en los que transmite sus conocimientos referentes a esta disciplina.

Raúl Renán, hace referencia al grupo llamado "otros editores", los cuales "acariciaron la idea a raíz de la I Feria Internacional del Libro-México-UNAM, de agruparse bajo el rubro de los 'otros editores'. Estos lanzaron un manifiesto en el que expresaron su carácter e importancia. Entre otros conceptos el documento decía: 'existe también la otra industria, la de las pequeñas editoriales independientes, que en años recientes ha sabido hacer

⁴² *Ibid.*, p. 173-178.

acto de presencia al margen de las dictaminaciones del mercado y más allá de los criterios de la ortodoxia. En México, somos las pequeñas editoriales las que publicamos a las voces de nuevos valores y las manifestaciones más contemporáneas e inventivas de nuestra cultura. De hecho nos convertimos en los trampolines desde donde saltan a la atención pública autores y artistas cuya presencia, de otra manera, difícilmente sería conocida'.⁴³

Este grupo estuvo capitaneado por Rosalba Garza, Felipe Ehrenberg, Rodolfo Bretón, Lourdes Grobet, Fernando del Mar, René Montes y Raúl Renán.

"El resultado fue crear conciencia del significado de ese movimiento encarnado por la vocación. Lo que finalmente fue un intento malogrado de agruparse con un testimonio impreso en mimeógrafo, mediante sus propios medios: el Manifiesto de los 'otros editores'.⁴⁴

La primera editorial que constituye las bases del movimiento editorial en México fue Máquina Eléctrica, la que estuvo conformada por un grupo de amigos escritores que buscaban un medio libre para su obra: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renán. Posteriormente, Carlos Isla y Antonio Castañeda, Ernesto Trejo, Arturo Trejo, Sandro Cohen, encabezaron otras editoriales que produjeron libros y revistas. Si bien, este grupo no produjo libros de artistas, sino obra poética, marcan un paso importante en la creación de editoriales independientes.⁴⁵

2.4. Panorama actual de la producción de libros de artista en México

En nuestro país, el libro de artista no ha sido un medio de expresión muy recurrido; observamos que los artistas mexicanos se inclinan hacia el cultivo de medios convencionales del arte.

Sólo algunos de aquellos artistas que conformaron el *boom* de los años 1976 a 1983 continuaron, de manera aislada, produciendo libros de artista.

Sin embargo, han surgido artistas interesados en esta disciplina, los cuales no formaron parte de aquel *boom*. Además en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, es frecuente encontrar que los alumnos eligen la elaboración de

⁴³ Raúl Renán, *op. cit.*, p.17.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

un libro de artista, para, con ello, obtener el título de Licenciado en Artes Visuales.

Mediante la investigación llevada a cabo para la realización del presente trabajo de tesis, tengo conocimiento de que aquellos participantes del *boom* editorial de los libros de artista, sólo Pecanins continúa en este quehacer. De los artistas independientes, ajenos a este impulso inicial, Rafael Cauduro actualmente trabaja en la elaboración de un "libro" formado por cuatro bloques de acero de 800 kg, en cuyas páginas pintará un desnudo femenino.⁴⁶

2.5. Conclusión

El libro de artista nació en los 60, como expresión propia de su tiempo, participó del impulso de la época: espíritu de cambio y rebeldía ante lo establecido.

Aunque en nuestros días no conserva siempre dicho espíritu, quizá debido a su desarrollo mismo, el libro de artista no ha perdido el carácter alternativo para el quehacer artístico.

En un medio multidisciplinario, lo cual lo convierte en un vehículo adecuado para la búsqueda de nuevos horizontes, ya que alberga diversas inquietudes.

⁴⁶ cfr., Raquel Molina, "Rafael Cauduro: el pintor que sacude con su obra", revista *Actual*, 1994 p. 28.

3. El libro de artista *Los Nocturnos de Xavier Villaurrutia*

3.1. Especificaciones técnicas

3.1.1. Descripción del libro-objeto

Los Nocturnos de Xavier Villaurrutia.

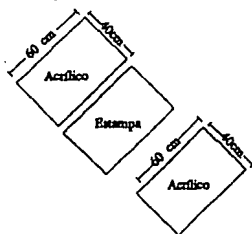
Planteamiento: Elaborar un libro-objeto único, conformado por 18 hojas, es decir 36 páginas.

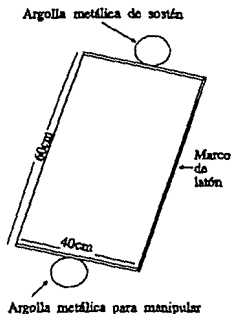
34 de las páginas corresponden a 17 imágenes gráficas y 17 páginas de texto con imágenes gráficas que contendrán los 17 nocturnos Xavier Villaurrutia elegidos para elaborar, a partir de ellos, el libro-objeto. Las dos páginas restantes corresponden a la portada y a la página de títulos y créditos.

El formato del libro es vertical, las medidas 60x40 cm.

3.1.2. Materiales utilizados en la elaboración del libro-objeto

Cada hoja está compuesta de dos estampas impresas en papel de algodón, prensadas entre dos láminas de acrílico de 1.5 mm de espesor y unidas por un ligero marco de latón. A este marco de latón se le agregan dos argollas metálicas de 4cm de diámetro, soldadas a la cabeza y al pie de cada hoja.





3.1.3 Técnicas utilizadas en la elaboración del libro-objeto

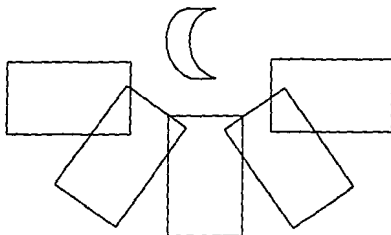
Las páginas con imágenes gráficas fueron realizadas por medio de xilografía y collagrafía al blanco y negro, las planchas son de pino y caoba. En algunos casos las placas se calaron. El formato de dichas placas es 60x40cm, utilizadas verticalmente.

Para las páginas de texto se echó mano de la xilografía y caligrafía es decir, las letras que conforman el texto fueron hechas caligráficamente teniendo como fondo la impresión de placas talladas en blanco y negro.

3.1.4. Diferentes maneras de manipular el libro-objeto

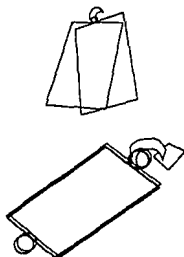
El libro se puede manipular de diversas maneras lo que permite diferente lecturas.

Si el espectador decide ir levantando página por página observará, alternativamente, una página con texto y otra con imagen gráfica.



Si decide extender las hojas a modo de abanico, de un lado verá sólo páginas con texto; si voltea el abanico completo, sólo verá las páginas de imágenes gráficas.

Por medio de las argollas que están a la cabeza de cada hoja, se unen a media argolla de acrílico en la que se ensartan todas las hojas; el espectador podrá manipular el libro-objeto de las argollas situadas al pie de cada hoja.



3.2. Especificaciones temáticas

3.2.1. Puntos de encuentros entre los poemas de Xavier Villaurrutia y las imágenes gráficas del libro-objeto *Los nocturnos de Xavier Villaurrutia*

En la poesía de Xavier Villaurrutia existen temas claves que nos permiten adentrarnos en ella. Estos temas son: la muerte, la angustia, la soledad, la noche. Éstos, al ser transportados a imágenes gráficas, se transformaron en desnudos femeninos que constituyen el motivo central en la composición de las imágenes gráficas. Estos cuerpos femeninos aparecen mutilados y, a menudo, están huecos, esto obedece a una razón: los seres en la poesía de Villaurrutia pertenecen al mundo de los sueños, un mundo de sombras, ecos, reflejos; es decir, es un mundo deshabitado, por lo que en las imágenes gráficas no hay objetos que acompañen a estos cuerpos femeninos.

Villaurrutia trata a la muerte como a un amante, por lo que en su poesía se da la asociación muerte-erotismo, hay en este poeta una búsqueda, un cortejo, una nostalgia de la muerte. Las imágenes gráficas que conforman el libro-objeto tienen, por lo tanto, contenido erótico.

Las imágenes gráficas poseen un tratamiento expresivo que va de lo abstracto a lo figurativo y, en algunos casos, son una mezcla de ambos. El elemento figurativo se halla atrapado en una atmósfera abstracta, irreal, con lo cual se consigue vincularlo a las imágenes literarias. Algunas imágenes son completamente abstractas, pero no pierden el carácter erótico que domina en todas ellas.

El punto en el que se unen las imágenes gráficas con las literarias está dado por la atmósfera en la que se recrea el clima de la poesía de Xavier Villaurrutia.

3.2.2. Divergencias entre los poemas y las imágenes gráficas en el libro *Los nocturnos de Xavier Villaurrutia*.

Se debe apuntar que los poemas de Villaurrutia poseen muchísimas imágenes; literarias es decir, un solo poema hubiera bastado para elaborar más imágenes de las que conforman el libro, pero la propuesta fue elaborar 34 imágenes gráficas a partir de 17 poemas.

Por lo tanto, las imágenes que corresponden a un poema, sólo dan como resultado dos gráficas que reproducen la atmósfera general del poema y esto constituye la diferencia entre las imágenes literarias y las imágenes gráficas.

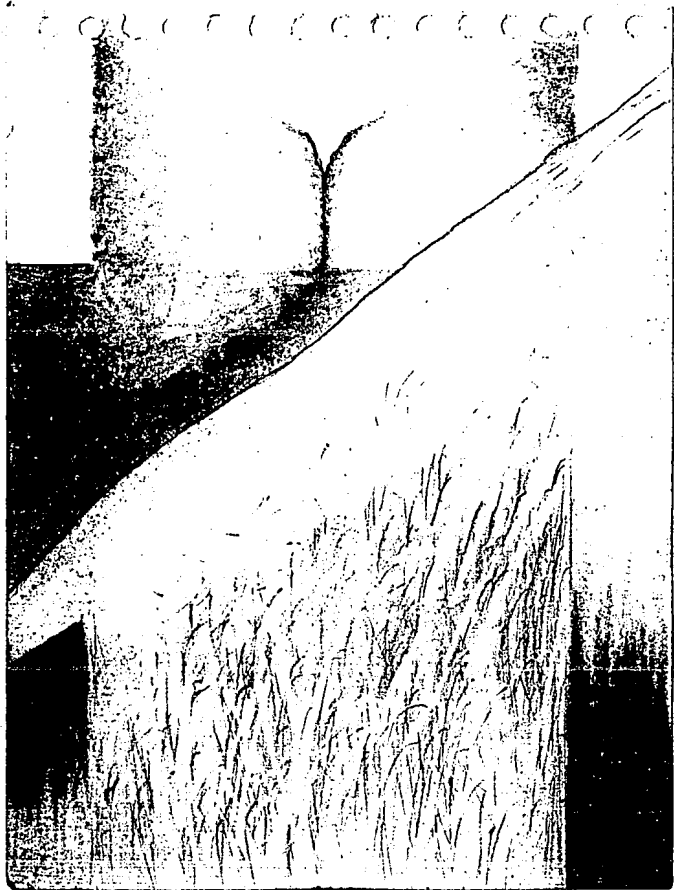
3.3. Proceso de elaboración del libro-objeto *Los nocturnos de Xavier Villaurrutia*

El primer paso para la elaboración del libro objeto fue la elección de los poemas que habrían de conformarlo; son:

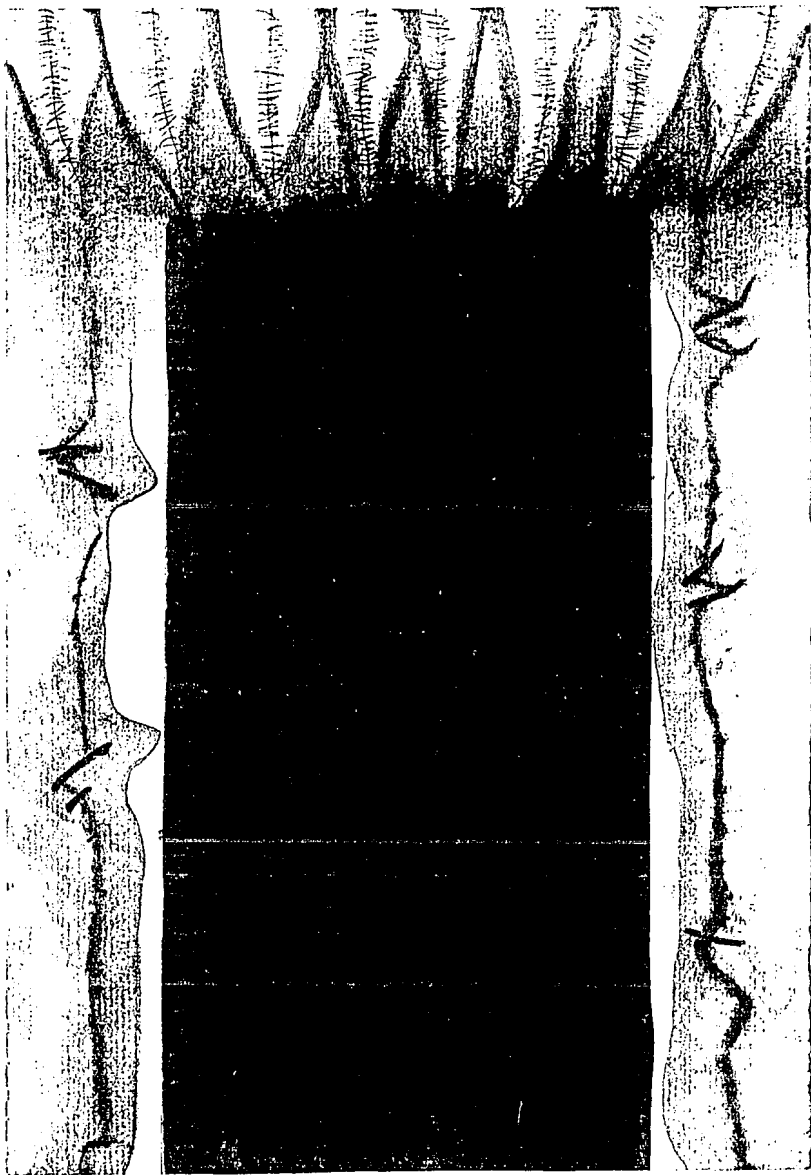
1. "Nocturno".
2. "Nocturno miedo".
3. "Nocturno grito".
4. "Nocturno de la estatua".
5. "Nocturno en que nada se oye".
6. "Nocturno sueño".
7. "Nocturno preso".
8. "Nocturno amor".
9. "Nocturno solo".
10. "Nocturno eterno".
11. "Nocturno muerto".

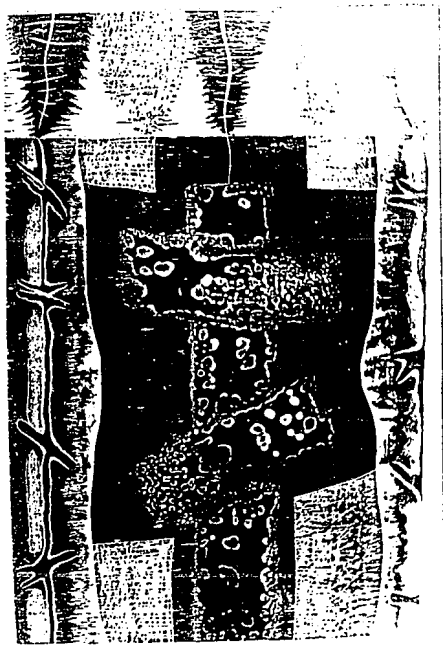
12. "Nocturno".
13. "Nocturno en que habla la muerte".
14. "Nocturno de los ángeles".
15. "Nocturno mar".
16. "Nocturno rosa".
17. "Nocturno de la alcoba".

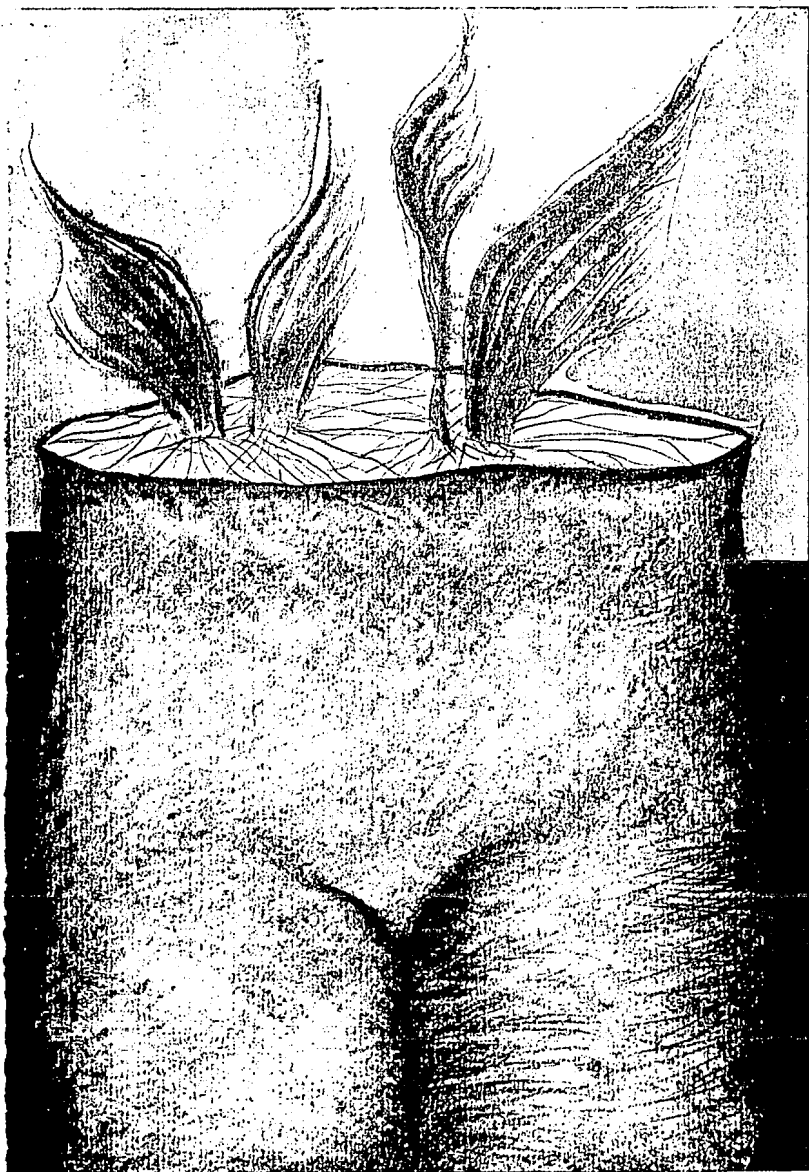
Después, se procedió a la etapa de bocetaje de las imágenes gráficas correspondientes a los poemas. A continuación se incluyen algunos de los bocetos que permitieron llegar a una imagen final.

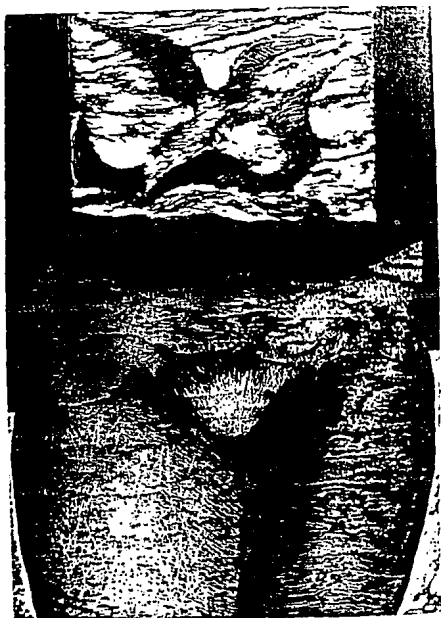


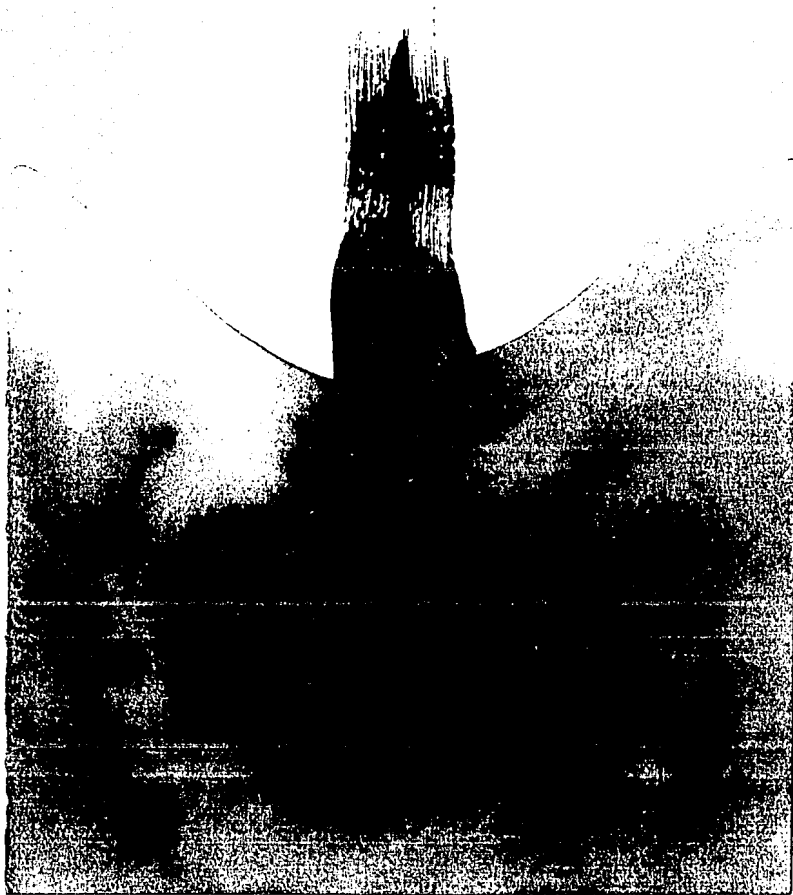








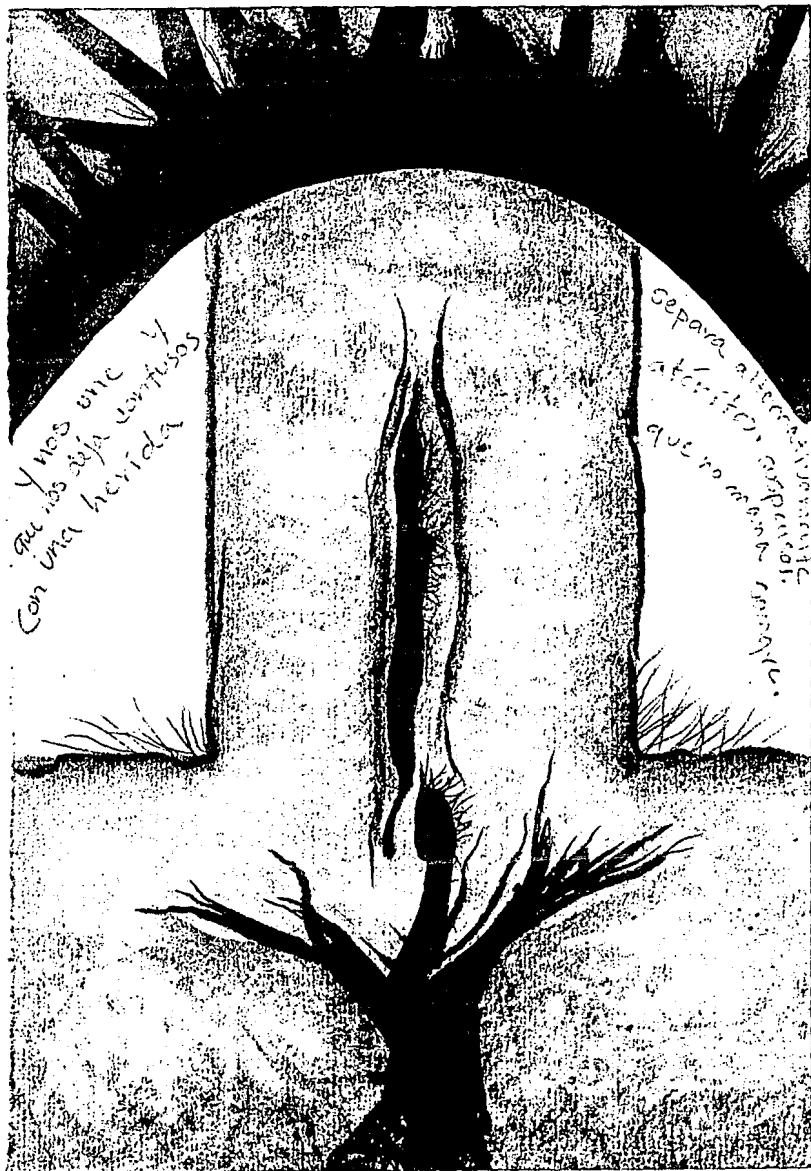








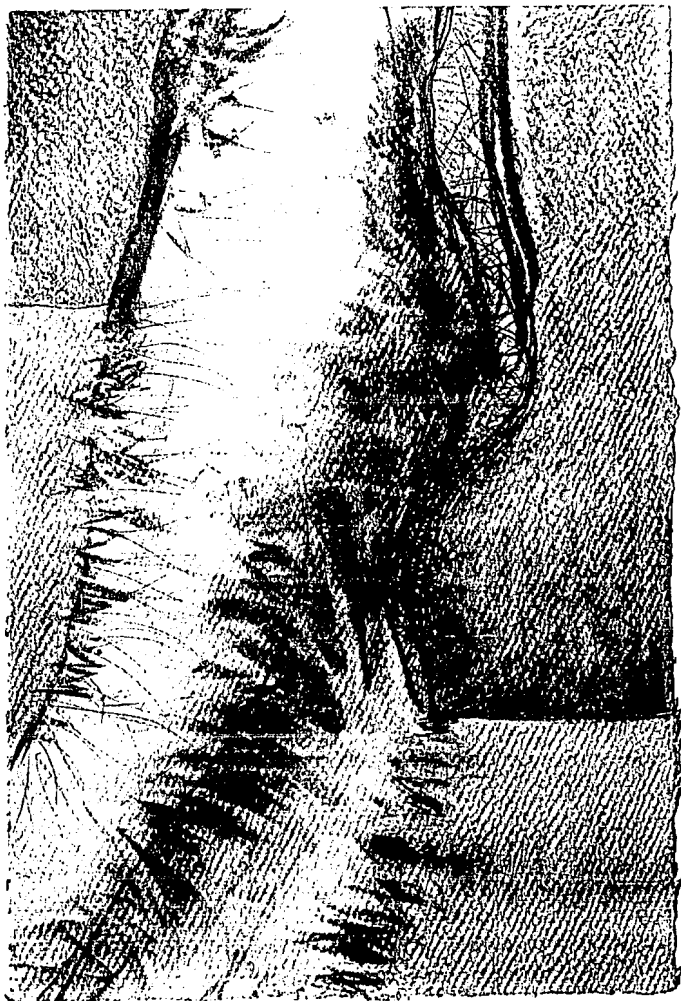


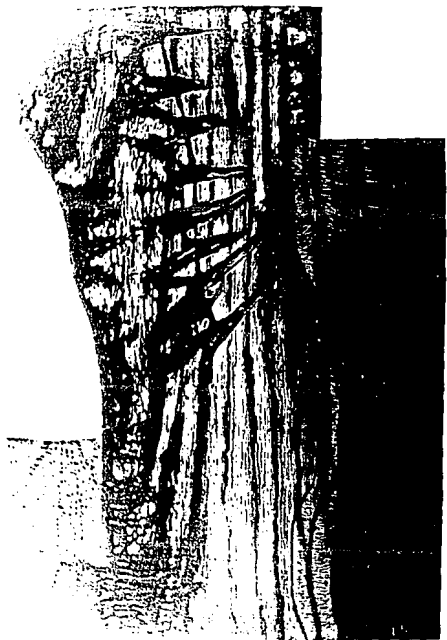


Y nos une y
que nos sea con tusos
con una herida

separa a los que no están
atentos, separa a los
que no mordan su sangre.













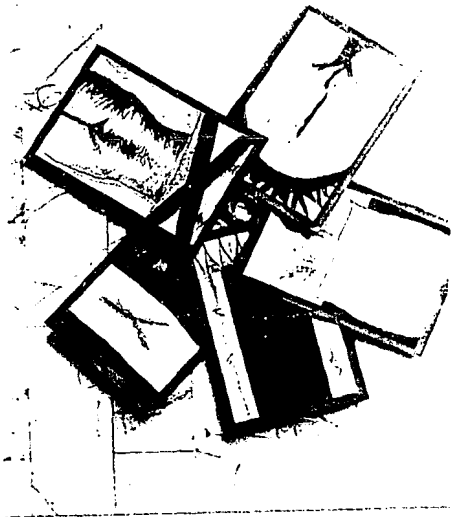
Una vez decidida la forma que habría de tener el libro objeto, la cual ya ha sido descrita en las especificaciones técnicas, se procedió a la elaboración de un domi.

Siguió la documentación por medio de fotografías de la obtención de las páginas que contienen los textos. Éstos van acompañados de imágenes gráficas a manera de fondo. Los textos fueron escritos a mano directamente sobre la estampa obtenida.

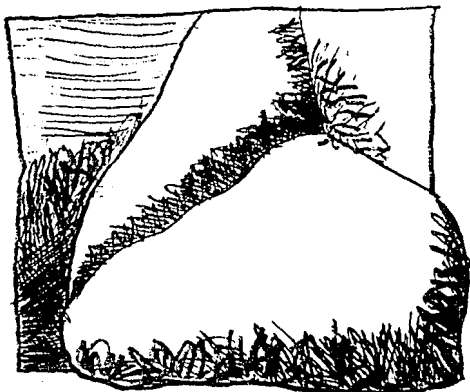
Proceso de elaboración de las planchas: Éstas son de menor tamaño que las planchas que sólo contienen imágenes gráficas, y no ocupan la totalidad de la página, para dar lugar a los textos. Estas planchas fueron elaboradas en xilografía.

Proceso de escritura de los textos sobre las estampas: Se realizaron diversas pruebas, hasta obtener un resultado satisfactorio.



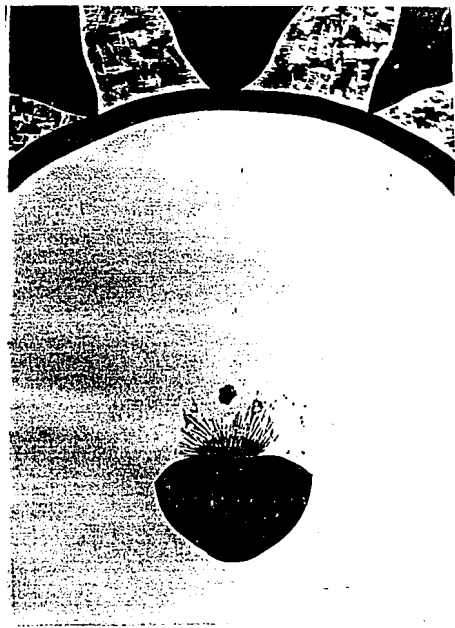


domi.



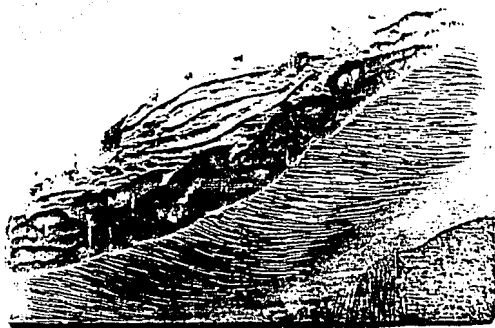


plancha



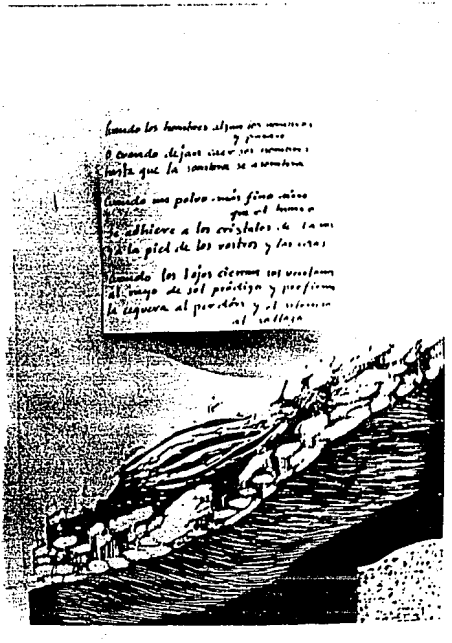
la estampa obtenida.





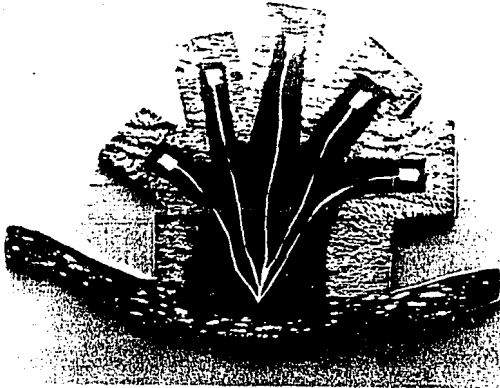
plancha.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

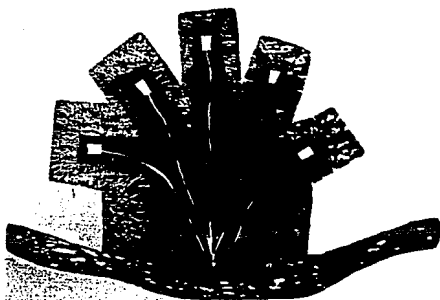


pruebas de escritura de los textos sobre las estampas:

SEDE DE LA
SECRETARIA DE
AGRICULTURA Y
GANADERIA



Proceso de elaboración de las planchas: Éstas son de menor tamaño que las planchas que sólo contienen imágenes gráficas, y no ocupan la totalidad de la página, para dar lugar a los textos.



estampa obtenida.

El siguiente paso fue la elaboración de la obra gráfica, que se realizó en xilografía y collografía, sobre planchas de pino y caoba de 6mm de espesor.

La collografía, en este caso, se resume a la inclusión de arena sobre la plancha, por medio del pegamento o pegamento solo.

Armado del libro objeto

Cuando se tuvo toda la obra gráfica lista; es decir, las páginas que conformarían el libro, se procedió a armar el objeto.

De acuerdo a las características del libro objeto, que ya fueron descritas en las especificaciones técnicas del proyecto, se procedió a cortar las estampas con el fin de quitar las partes blancas al rededor de las imágenes gráficas; es decir, se cortaron con medida 60cm x 40cm.

Las láminas acrílicas que se usaron para dar cuerpo a las páginas se cortaron de igual tamaño, 60cm x 40cm.

Se armaron las páginas y se mandaron a enmarcar con un listón de lámina de latón por los cuatro lados de la página; posteriormente se soldaron las argollas, una a la cabeza y otra al pie de cada página.

Después se unieron las páginas por medio de la argolla de sostén a la media argolla de acrílico.

El libro-objeto se guarda en una caja de madera, teñida de negro, a manera de estuche.

Conclusiones generales

Existen dos vertientes principales en la producción de libros de artista; a saber, los que se pueden producir de manera alternativa, de los cuales se hacen tirajes elevados, y, en sentido opuesto, los que debido a sus características de elaboración o por la elección del artista son objetos únicos.

Los nocturnos de Xavier Villaurrutia es un libro de artista único, cuya principal característica es la de estar configurado a partir de la conjunción de la xilografía y la poesía.

Esta obra es un libro que se aparta del formato convencional del libro, por lo que adquiere características de objeto.

La relación que se genera entre los poemas y la obra plástica es, a nivel de interpretación personal, la unificación de dos disciplinas de manera coherente.

Crear un libro de artista es una labor que permite, gracias a su carácter alternativo, dar un impulso renovador al quehacer artístico y, en mi caso, abre múltiples posibilidades de expresión artística.

Al elegir los poemas de Xavier Villaurrutia y llevar a cabo una investigación de su vida y los motivos de su poesía, me llevó a entusiasmarme por conocer un periodo de la vida cultural en México que fue importante, cuyas consecuencias marcaron el devenir de las artes en nuestro país.

Considero que la implantación de un seminario de titulación en el que se elaboró un libro de artista, tuvo resultados satisfactorios, por lo cual es una vía recomendable para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales.

Bibliografía

- Aguilar, Enrique, *Elías Nandino: Una vida no/velada*, México, Grijalbo, 1986.
- Calvillo Madrigal, Salvador, "Xavier Villaurrutia, el poeta que vivió su muerte", México, *La República*, núm. 46, 15, enero, 1951.
- Carrión, Ulises, "El nuevo arte de hacer libros", *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Estados Unidos de Norteamérica, Visual Studies Workshop Press, 1985.
- Capistrán, Miguel, "Ulises, Simbad, Villaurrutia o la curiosidad", *Revista de Bellas Artes*, México, núm. 7, enero-febrero, 1966.
- Coleman, Catherine, "El libro de artista en España", *Libros de artistas*, catálogo de la exposición Libros de Artistas, Madrid, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- Dauster, Frank, *Ensayos sobre poesía mexicana*, México, UNAM, 1959.
- Ehrenberg, Felipe, "Publicaciones independientes de México", *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Estados Unidos de Norteamérica, Visual Studies Workshops Press, 1985.
- Golstein, Howard, "Algunas reflexiones sobre el libro de artista", *Libros de artistas*, catálogo de la exposición Libros de Artistas, Madrid, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- Kartofel, Graciela, y Manuel Marín, *Ediciones de y en artes visuales: lo formal y lo alternativo*, México, UNAM, Colec. Biblioteca del Editor, 1992.
- Lara, Magali, "Editoriales Visuales", *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Estados Unidos de Norteamérica, Visual Studies Workshop Press, 1985.
- Lippard, Lucy R., "Nuevas posibilidades: el libro de artista", *Ibid.*
- Martínez, José Luis, "Con Xavier Villaurrutia", México, *Tierra Nueva*, núm. 2, marzo-abril, 1940.
- Molina, Raquel, "Rafael Cauduro: El pintor que sacude su obra", México, *Actual*, núm. 4, enero, 1994.
- Nandino, Elías, "La muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia", México, *Cuadernos de Bellas Artes I*, núm. 5, diciembre, 1960.

Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978.

Renán Raúl, *Los otro libros: distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, Colec. Biblioteca del Editor, 1988.

Rice, Sheley, "Palabras e imágenes: los libros de artistas como literatura visual", *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Estados Unidos de Norteamérica, Visual Studies Workshop Press, 1985.

Rodríguez, Antonio, "Villaurrutia, poeta de la crítica", México, *El Nacional*, enero, 1957.

Rodríguez Chicharro, César, *Estudios de literatura mexicana*, México, UNAM, 1983.

Rosenthal, Anne, "Libros únicos", *Libros de artistas*, catálogo de la exposición Libros de Artistas, Madrid, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

Segovia, Tomás, "Xavier Villaurrutia", México, *Revista Mexicana de Literatura*, oct.-dic., 1960.

Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

Stellweg, Carla, "Impresiones: Libros de artistas", *Artes Visuales*, dic., 1980.

Tannenbaum, Bárbara, "El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje", *Libros de artistas*, Catálogo de la exposición Libros de Artistas, Madrid, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

Villaurrutia, Xavier, *Nostalgia de la muerte*, México, FCE/SEP, 1984.

_____, *Obras Completas*, Prólogo de Alf Chumacero, Recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alf Chumacero y Luis Mario Schneider, México, FCE, 1974.

Wilson, Martha, "La página como espacio artístico", *Libros de artistas*, Catálogo de la exposición Libros de Artistas, Madrid, España, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

Los nocturnos de Xavier Villaurrutia, se terminó de imprimir el 1 de julio de 1994. La Edición estuvo a cargo de Apoyo Educativo. Avenda Copilco 211-B, Copilco Universidad, Coyoacán, D.F. Tel: 658 92 31