

21
2ej.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

" Paisajes Urbanos, Ciudad de México:
Libro Alternativo"

Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales
presenta
Ivonne del Rosario López Martínez

Director: Mtro. Daniel Manzano A.
Asesor: Mtro. Pedro Ascencio M.



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

México, D.F., julio de 1994

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.

Dedicatorias

A mis padres
Andrés López y Rafaela Martínez
por el apoyo, la confianza y la libertad que me dieron
para lograr mis anhelos.

A mi esposo Eduardo
por su amor y comprensión.

A los Maestros
Ignacio Salazar y Manuel Marín
por su estímulo constante, por brindarme su apoyo en
los momentos precisos.

Agradecimientos

Mi profundo agradecimiento a los Maestros Daniel Manzano y Pedro Ascencio quienes con su ayuda y estímulo constantes hicieron posible la realización de este trabajo.

A Carolina Körber por su íntegra amistad.

A mis compañeros de Seminario, especialmente a Erika y Alejandro.

A Lucía Sandoval por su estímulo constante.

A la familia Motta Adalid por el apoyo brindado, en especial a Don Eduardo, por su ayuda incondicional y a Luis por colaborar en la realización de los gráficos incluidos en este trabajo.

Indice General

Capítulo I	Los Libros de Artista	1
1.1	Definición. Libros alternativos/ Libros de artista/ Libro objeto/ Los otros libros.	1
1.2	Antecedentes generales	9
1.2.1	Antecedentes del libro de artista en México.	13
1.3	Algunas ejemplificaciones del uso y manejo de elementos temáticos de los libros de artista.	17
1.4	El futuro de la producción del libro de artista en México.	24
1.5	Conclusiones.	26
Capítulo II	Breve Semblanza de Octavio Paz.	27
2.1	Notas biográficas. Sus inicios (1914-1943).	27
2.1.1	El entorno de sus primeros escritos.	28
2.2	Un nuevo comienzo. Su estancia en Estados Unidos de Norteamérica.	35
2.2.1	Su vida en París y el contacto con el surrealismo.	36
2.2.2	Los primeros libros que marcan la madurez poética de Paz.	39
2.3	Su relación con las culturas de Oriente: La India y Japón.	40
2.3.1	Su regreso a México en los cincuentas y su participación en la vida cultural de la época.	41
2.3.2	Su estancia en París y la India.	43
2.4	Octavio Paz y la Poesía Concreta.	45
2.5	La poética de Paz de 1968 a 1990. Su regreso México a principios de los setentas.	47
2.5.1.	El libro <i>Vuelta</i> , la serie de poemas "Ciudad de México" y su relación con la propuesta del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México".	50
2.6	Conclusiones.	61

Capítulo III	Libro Alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México" (Proyecto Gráfico)	62
3.1	Especificaciones temáticas	62
	3.1.1. La serie fotográfica "Paisajes Urbanos".	62
	3.1.2.- Enlace de ambas referencias temáticas.	68
3.2	Especificaciones técnicas	69
	3.2.1.- Descripción del proyecto "Paisajes Urbanos, Ciudad de México".	69
	3.2.1.1 Materiales utilizados en la elaboración del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México"	70
	3.2.2.- Descripción técnica de las imágenes.	71
	3.2.3.- Posibilidades de manejo de la propuesta del libro alternativo.	73
3.3	Proceso de elaboración del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México".	76

Introducción

El presente trabajo de tesis, es parte integrante de los que se llevaron a cabo dentro del primer Seminario de Titulación para la Licenciatura en Artes Visuales efectuado en la ENAP, y cuyo tema fue la elaboración de un libro alternativo (libro-objeto/libro de artista), dentro del área de Estampa.

Mi participación en el Seminario, respondió a la necesidad de manifestar de manera objetiva en un proyecto concreto, la predominante inclinación que tuve durante mis años de estudio en la ENAP hacia el área gráfica, específicamente la Xilografía. Pues considero que el libro alternativo es, en términos prácticos, la vía idónea de mostrar los conocimientos adquiridos en torno a la disciplina en cuestión. Asimismo, me permitió retomar algunos aspectos de experiencias obtenidas en otra disciplina en la que tuve especial interés: la fotografía.

De esta manera, se concretó la presente propuesta de libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México", cuyas pretensiones son únicamente, mostrar el resultado de la unión de dos lenguajes diferentes, y hacer evidente que el libro alternativo, es una opción más que el artista tiene como medio de expresión.

Para llevar a cabo el proyecto (una vez determinada la temática a desarrollar), se partió de una investigación sobre los libros de artista, que de ninguna manera pretendía ser un estudio profundo de la materia, sino tener un panorama general, que definiera la línea a seguir.

Así, esta tesis en su primer capítulo, intenta explicar el concepto de libro de artista o libro alternativo, presentando antecedentes, así como ejemplificaciones del uso y manejo de sus temáticas.

El segundo capítulo, es una breve semblanza de Octavio Paz que presenta tanto momentos importantes de su trayectoria personal, como aspectos principales de su obra literaria, que muestran diversas relaciones entre su vida y sus escritos. Esto, con el fin de dar al lector una visión global, aunque breve, de la obra de Octavio Paz, y de esta manera, introducirlo a la temática desarrollada en la propuesta del libro alternativo, la cual está vinculada con algunos de sus poemas.

Y finalmente, el tercer capítulo, contempla el proceso de elaboración, desde los puntos de vista técnico y temático del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México".



1/10

A. Lopez 1/29

Capítulo I

Los Libros de Artista

1.1.- Definición. Libros alternativos/ Libros de artista/ Libro objeto/ Los otros libros

No se puede hablar de algo sin antes definirlo; o por lo menos intentar hacerlo. Esta aseveración incluye al ámbito del arte.

Hablar sobre libro de artista o libro-objeto, es hablar de conceptos que si bien, se manejan casi como sinónimos, no podríamos afirmar que lo sean en el sentido estricto de la palabra.

Existen otros términos que se utilizan indistintamente dentro de este rubro; por ejemplo, Raúl Renán acuña el término de *otros libros*, mientras que para Graciela Kartofel y Manuel Marín son libros alternativos o libre-libros.

Considerando lo anterior, podríamos empezar por aclarar lo que no son: "Ni un libro de arte (reproducciones recogidas de trabajos separados de arte), ni un libro en arte (exégesis críticos y/a escritos del artista). El libro de artista es un trabajo de arte en sí, concebido especialmente en forma de libro, y frecuentemente publicado por el artista mismo. Puede ser visual, verbal o visual/verbal.(...) Usualmente barato en precio, modesto en formato, y ambicioso en alcance (...)

Los nuevos libros de artistas (...), han sido sin expresión, antiliterarios, y a menudo casi anti-arte.(...) Hay buenos libros y malos según el punto de vista. No tienen en común ni estilo ni contenido(...) Van de lo divertido a lo estrafalario, romántico, inexpresivo, decorativo, escolar y autobiográfico; de tratados a libros cómicos".¹

Las propuestas visuales contenidas en los libros de artista, -según refiere Yani Pecanins- permiten reflexionar sobre una idea, contar historias o, simplemente, dar a conocer una vivencia. Todo esto es permisible a través del libro-objeto a sus lectores.²

"Posiblemente la innovación mayor de estos libros es la yuxtaposición de imágenes y palabras en una página. Claro que palabras y fotos han estado en los libros por años; pero generalmente los usos culturales de palabras e imágenes comparten algunas caracte-

(1) Lucy R. Lippard, "The artists' book goes public". ARTISTS' BOOK: A CRITICAL ANTHOLOGY AND SOURCEBOOK, 1985, pp.45-48 (traducción)

(2) Vld. Yani Pecanins, "El libro como objeto artístico", Revista COMUNICACIÓN VISUAL, (s/f), p.2

rísticas importantes: -uno ilustrando al otro- más frecuentemente en el servicio de una narrativa lineal. Esta franca relación, esta norma, ha sido imitada, parodiada, alternada, arruinada, y algunas veces completamente remendada en los libros de artista. Y, en el proceso, una nueva forma de literatura visual ha sido creada."³

Barbara Tannenbaum menciona que dentro de lo que es un libro de artista o un libro artístico existe una inmensa variedad, tanto en forma como en contenido. "Si bien algunos libros contienen únicamente palabras y algunos solamente ilustraciones, la mayoría combinan los dos. Los materiales sencillos, baratos y, consecuentemente, efímeros, de ciertos volúmenes, brindan un elocuente contraste con el papel grueso y lujosas encuadernaciones de obras más caras, esmeradas y duraderas. El contenido tiene una gama, que va desde lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso".⁴

"Dado que los libros de artistas son obras de arte visual, un enfoque o criterio pudiera consistir en decir que se trata de libros hechos por artistas.(...) Sin embargo, también producen los artistas declaraciones de carácter filosófico y crítico, autobiografías y otras clases de escritos que no estaríamos dispuestos a ponerles la etiqueta de obras de arte visual. En semejantes casos, el artista se convierte en escritor. La distinción se encuentra en el hecho de que «un escritor, en contra de la opinión popular, no escribe libros.», según dice Ulises Carrión, «un escritor escribe textos.»(...)"⁵

"El libro de artista, al igual que ocurre con cualquier otro objeto de arte, existe en el mundo físico como una fusión específica, única de forma y contenido. Las formas visuales y físicas son componentes fundamentales del significado. Estos rasgos pueden servir como un modo de definir el medio y distinguirlo de otro medio más tradicional, tal como son la pintura y la escultura.

(3) Shelley Rice. "Words and Images: artists' book as visual literature", ARTISTS' BOOK: A CRITICAL ANTHOLOGY AND SOURCEBOOK, 1985, p.59 (traducción)

(4) Barbara Tannenbaum. "El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje. Aspectos formales del libro de artista.", CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN ESPAÑOLA «LIBROS DE ARTISTAS». 1982, p.18

(5) ibid. p.19

La característica más radical es seguramente la táctil del medio. Hay que escoger, manejar, pasar las páginas de un libro con el dedo, a fin de leerlo. Mirar la cubierta, o una simple abertura a doble página, no será bastante. La mera vista, sin que haya un contacto físico, priva de información acerca de cómo aprecia el tacto el papel suave, brillante o tosco y barato de un libro; o también, cómo la encuadernación facilita o se opone tenazmente a abrirlo.⁶

"Imaginémonos un libro, y en el ojo de la mente vemos una serie de hojas encuadernadas juntas, a lo largo de un lomo o borde. Este es el formato más corriente en la actualidad, aunque no es la única clase de libro. Otras posibilidades incluyen pergaminos, series de tablillas unidas por anillos o correas, y libros doblados al estilo acordeón. Todas estas formas unen, en general, un número de elementos o páginas.(...)"⁷

"Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes de los libros de artistas o libros artísticos. Indudablemente, éstas no son las únicas características posibles, pero sí constituyen una ayuda para definir el medio y las maneras en que un libro se distingue de una pintura o escultura.

Suele afirmarse cómo las excepciones prueban la regla: este proverbio se revela verídico también para libros de artistas. Precisamente cuando límites o categorías están determinadas, aparece un libro carente de uno o más de los rasgos arriba citados. (...) En consecuencia, cualquier intento en cuanto a una definición no debería tomarse como un precepto o como una fórmula."⁸

"Se destacan dos conceptos del libro de artista, a veces contradictorios entre sí. Existe, primero, el libro impreso como obra de arte portátil, barato, accesible por su gran tirada y reproducido bajo el control del artista por medios mecánicos o electrónicos (offset o fotocopia); su finalidad es evitar la exclusividad del sistema comercial de las galerías y críticos, estableciendo así una relación directa con el público. El segundo con-

(6) *Ibidem*.

(7) *Ibid.* p.20

(8) *Ibid.* pp.23-24

cepto es el del libro-objeto que investiga más los aspectos formales inherentes al libro. Es preciso distinguir entre el libro único, es decir, el libro inédito aunque concebido para su publicación, y el libro-objeto, de edición limitada o única, por expresa intención del autor.(...) El libro de artista responde a las necesidades del artista de comunicar una experiencia individual mientras que el libro comercial corresponde a una necesidad predeterminada y calculada del mercado."⁹

"Discutiendo esta forma nueva de arte, críticos y artistas tienden a enfocarse sobre la función del libro como un espacio alternativo -un modo alternativo de distribución- que permite al artista burlar el sistema de galerías y hacer su trabajo barato y más accesible"¹⁰

El libro objeto se remite a sí mismo: tradicionalmente el libro informa sobre algo que no es el libro mismo. Con el libro-objeto, es el libro mismo el sujeto de investigación. El libro no está tratado como un mero soporte de información, transformando la idea del libro asociado con un contenido semántico. El libro comunica a través de su forma, estructura y textura.¹¹

"No pocos de los artistas -señala Howard Goldstein- aspiran a que sus libros sean enjuiciados por sus cubiertas o portadas y sin que nos hayan suministrado contenido interior alguno. Perpetuamente cerrados o abiertos, solo por una página, nos brindan ciertamente una modalidad de libro cuyo contenido está únicamente disponible en la superficie, mientras que el resto del mismo no es más que un objeto de conjetura."¹²

"En consecuencia, un libro es, ya la forma de un objeto, ya el contenido específico al margen de la forma; y algunas veces ambas cosas. Sin embargo, hay que ser capaz de distinguir estos dos conceptos diferentes de 'libros', a fin de comprender debidamente la modalidad de trabajo que en la actualidad se está produciendo bajo el título genérico de 'libros de artistas'.

Una vez que el concepto de libro -existiendo como un 'contenido' liberado de un formato determinado conocido- haya sido aceptado, debería estar claro

(9) Catherine Coleman, "El libro de artista en España", CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN ESPAÑOLA «LIBROS DE ARTISTAS», 1982, p.36

(10) Shelley Rice, Op. Cit., p.59

(11) Vid. Catherine Coleman, Op. Cit. pp.40-41

(12) Howard Goldstein, "Algunas reflexiones sobre los libros de artistas", CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN ESPAÑOLA «LIBROS DE ARTISTAS», 1982, p.30

que el artista deseoso de producir un libro se encuentra libre, literalmente, para elegir una forma cualquiera en la que dar presentación a dicho contenido. Cuáles sean los límites, en qué puntos un libro deja ya de ser libro para convertirse en algo distinto, habrá de ser decidido por el individuo."¹³

"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. Algunos, deseosos de imprimir su obra se veían imposibilitados de reunir la cantidad de dinero necesaria para conseguirlo conforme tenían proyectado. 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."¹⁴

Para Raúl Renán, los *otros* libros son la contraimagen de los libros convencionales: "Los *otros* libros tratan de no ceñirse a las leyes de la naturaleza bibliográfica que la tradición ha convertido en sello propio, y sus profesionales mantienen como parte del sistema industrial y mercantil. De aquí se infiere que esos *otros* libros, al no ser producto de los profesionales, escapan de aquellos modelos en cuanto a procedimientos, materiales y herramientas. Estos se encuentran detrás del anaquel, en la no librería y en la antibiblioteca. No quieren ser objeto de trueque económico desde la catapulta consumista que acciona el vendedor de libros, ni mucho menos intentan crear cuerpo de permanencia ni medio de trascendencia material bajo ficha y registro bibliotecario.(...) El *otro* libro representa la inconformidad."

La extinción más o menos inmediata del *otro* libro es inevitable. "Porque al *otro* libro corresponde un ciclo vital efímero, como dispone la naturaleza en los organismos simples".¹⁵

"Los *otros* libros recobran el espíritu de juego (ludus) del

(13) *Ibid.* pp.30-31

(14) *Ibid.* p.35

(15) *Vld.* Raúl Renán,
LOS OTROS LIBROS,
1988, pp.13-14

hombre. Elige materiales, los mezcla, los corta a medidas justas; nunca es igual un experimento a otro.(...) También tienen visos de juego, por lo manual, los procedimientos de producción: lo mismo es una duplicadora de madera hecha y accionada a mano (técnica que perfeccionó hasta su excelencia libre y difundió en numerosos centros culturales y educativos Felipe Ehrenberg), que un par de planchas metálicas - con formato tamaño carta- que llegó a usar el poeta Carlos Isla para imprimir sus textos. Incluso las partes del cuerpo de Marcos Kurtycz (ambos lados del rostro, el pecho, la espalda, manos, rodillas y pies), que impregnadas de tinta imprimía sobre grandes pliegos de papel hasta formar un único libro, verdadero libro del hombre".¹⁶

Jugando con la expresividad del lenguaje se puede decir que *hay libros* y que *hay libre-libros/ lo clásico y lo alternativo*. Si uno quiere ver, siempre hay opciones y a eso se refiere este término de alternativo. Más que querer decir de todas y cada una de las posibilidades, recuerda, señala, testimonia las que hay y que hay que buscarlas para salir del gris anonimato-aburrimiento que imprime la formalidad. Puede haber capacidad intelectual, estética, teórica y no necesariamente tiene que canalizarse en las vías formales.¹⁷

"En cuanto a los libre-libros, los hay únicos y en ediciones; con características de objeto, como libre-libro visual o como libre-libro conceptual."¹⁸

El libro es una estructura más que una forma (...). Ulises Carrión determinó por primera vez la identidad de un libro como objeto y obra en sí. Esta identidad, esta estructura, es la que ha permitido la creación de los libros de artistas, libros, generalmente únicos, donde el productor (artista plástico) arma en una secuencia de espacios estrictamente programados, una serie de significantes de diversa índole que conforman un universo de significados, sin un código concreto.(...) El libro de artista, los libros-objeto, son así estructuras temporales de carácter solamente visual, que requieren la

(16) *Ibid.*, pp. 19-20

(17) *Vid.* Graciela Kartofel/Manuel Marín, EDICIONES DE Y EN ARTES VISUALES, 1992, p.51

(18) *Ibidem.*

interacción del espectador en algunos casos táctil o de algún otro de los sentidos cuya condición literaria no necesariamente es primordial.¹⁹

Ulises Carrión afirma: "Un libro no es un estuche de palabras(...)"

"En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. El escribe el texto. El resto lo hacen los tacayos, los artesanos, los obreros, los otros.

En el arte nuevo la escritura del texto es solo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero." (...)

"En un libro viejo todas las páginas son iguales.(...) Cada página es idéntica a las precedentes y a las que siguen. En el arte nuevo cada página es diferente: cada página es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir." (...)

"En el arte nuevo (de que la poesía concreta es sólo un caso), la comunicación se establece en un espacio concreto, real, físico -la página-." (...)

"El lenguaje del arte viejo es intencional o utilitario.(...) El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, se investiga a sí mismo.(...)"

"Las palabras del libro nuevo están allí no para transmitir ciertas imágenes mentales con determinada intención. Están allí para formar, junto con otros signos, una secuencia espacio-temporal que identificamos con el nombre de libro.

Las palabras de libro nuevo pueden ser originales de autor o ajenas. Un escritor de arte nuevo escribe muy poco o de plano no escribe." (...)

"En un libro del arte viejo las palabras transmiten la intención del autor.(...) En un libro del arte nuevo las palabras no transmiten ninguna intención; sirven solo para formar un texto, el cual es un elemento del libro, y es éste en su totalidad, el que transmite la intención del autor." (...)

"Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario. Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro

(19) *Ibid.*, p.60

en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos." (...)

"En el arte nuevo cada libro requiere de una lectura diferente.(...) El ritmo de la lectura cambia, se apresura, se precipita." (...)

"En el arte nuevo a menudo no es necesario leer el libro entero. La lectura puede cesar en el momento en que se ha comprendido la estructura total del libro.(...) Leer un libro es percibir secuencialmente su estructura." (...)

"El arte nuevo crea condiciones específicas de lectura.(...) El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos."²⁰

Como conclusión podemos decir que "el libro de artista no es el resultado de un "ismo" único; cualquier propuesta de clasificación por tendencias, estilos, contenido, formato, etc., queda superada por la variedad y actualidad de la producción bibliográfica."²¹

"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 ha hecho ardua la tarea de definir el libro de artista, que resulta fascinante, tanto en su lectura como en su delactación."²²

De modo que, para finalizar, diremos que "considerado desde el punto de vista de la expresión plástica, el libro de artista resulta ser un recurso más. Así, éste podrá ser integrado a la obra y producción de cualquier artista que observe en él un medio para expresarse".²³

(20) Ulises Carrlón, "El arte nuevo de hacer libros", Revista PLURAL, Febrero de 1975, pp. 33-38

(21) Catherine Coleman, Op. Cit., p.40

(22) Barbara Tannenbaum, Op. Cit., p.24

(23) Yanl Pecanins, Op. Cit., p.3

Capítulo I

Los Libros de Artista

1.2.- Antecedentes Generales.

Marcel Duchamp, autopublicó en 1934 un libro (en realidad una caja) bajo el seudónimo de Rose Selavy, titulado «La mariée mise à nu par ses célibataires, même», en una edición de 300 ejemplares. La caja verde, conforme se la conoce, está compuesta de, aproximadamente, 100 "páginas", piezas de papel sin encuadernar producidas para que aparezcan exactamente como las notas de Duchamp para «El cristal grande», justamente en la forma que él las escribió (o las halló) en reversos de sobres, trocitos de papel pergamino, papel de gráficos, fotografías, partituras musicales, diagramas; es decir, cualquier material que pasó por la vida de Duchamp en el proceso de crear esta obra de arte.²⁴

"Sin embargo, si la caja verde está definida como una obra de arte autopublicada, un libro de artistas publicado bajo un nombre de prensa imaginario, se une a un campo que 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 esa 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."²⁵

Los artistas empleaban métodos de impresión modernos para producir su obra en forma múltiple, haciendo así "barata" la obra de arte en relación con todas las formas anteriores del libro y de la página. Los mismos artistas insistían en que este arte no tenía calidad de precioso, no iba destinado a ser sepultado en museos; era una alternativa de Bellas Artes.²⁶

"Estudiemos el Manifiesto Futurista: si bien esta pieza de arte consistía totalmente en palabras, Marinetti utilizó la página como espacio artístico por primera vez. Sin embargo, el Manifiesto Futurista no tiene la apariencia de una imitación (más bien frustrada) de arte;

(24) *Vld.* Martha Wilson, "La página como espacio artístico. Desde 1909 hasta la presente.", CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN ESPAÑOLA «LIBROS DE ARTISTAS», 1982, p. 6

(25) *Ibid.* p.7

(26) *Vld. Ibidem.*

ofrece el aspecto de cualquier otro artículo en un periódico. Este subterfugio es precisamente por lo que Marinetti tuvo tanto éxito al distribuir por Europa su arte conceptual. El mismo Marinetti no se daba cuenta dónde sus ideas llevarían la página como espacio artístico en potencia; pero, debido a que difundió las mismas por medio de un periódico, dio el primer paso para hacer asequible el arte a un público de masas."²⁷

"Los héroes silenciados del derrame de ideas futuristas por Rusia, Inglaterra y todas las partes de Europa al comienzo del siglo actual fueron los ferrocarriles y servicios postales, a través de los cuales y conforme habían profetizado los futuristas, los artistas estaban eludiendo el sistema de galerías centrado en París, y estableciendo redes clandestinas que permitirían a los artistas comunicarse tanto con otros colegas como con personas fuera del mundo artístico, y hacerlo de una forma económica, íntima, políticamente libre y visualmente efectiva."²⁸

La segunda guerra mundial desplazó el centro mundial del arte de París a Nueva York, y sirvió también para hacer progresar la tecnología de impresión off-set.

Dieter Rot encabezó el resurgimiento postbélico de las publicaciones de artistas por medio de sus libros-objeto. Este artista suizo empezó a pensar que el formato del libro y de la página es un material infinitamente dúctil para sus ideas artísticas en la década cincuenta. Exploró todos los aspectos del libro, considerando todo, desde su papel e impresión a la destrucción de la forma: entre 1961 y 1970, Rot coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedeció en agua, gelatina y especias, encuadernando esta "literatura salchicha" en tripa de embutido.²⁹

(27) *Ibidem*.

(28) *Ibid.* p.9

(29) *Ibid.* pp.11-12

Por su parte, Ray Johnson comenzó a enviar obras por correo y recibiendo a cambio obras alteradas, creando su "Escuela de Arte por correspondencia de

Nueva York". El servicio postal en la década sesenta desempeñó un papel fundamental, tanto en la estampación como en el reparto de arte.³⁰

Otra aventura editorial comenzaba en 1968: Consistía en avisar a los artistas de todas las partes del mundo, en el sentido de que podían enviar sus obras unos a otros por medio del correo. En este activísimo año, el Museo Art y Project, de Amsterdam, comenzó a exponer trabajos de artistas conceptuales, no solamente en las paredes, sino 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, se convirtió en un espacio efectivo de producción artística.³¹

El campo de los libros de artista ha venido mostrándose activo desde el principio del siglo en que vivimos, cuando los artistas utilizaron primeramente métodos de impresión modernos para llegar a un público masivo; aunque ha sido ignorado por textos de historia del arte, debido a que se considera como "no valioso" dicho arte. Hay que establecer el valor del arte efímero, describir y presentar los confines y contenido de este campo artístico y permitir que sea el artista primario que produce arte para la página.³²

Sin embargo, para Howard Goldstein, podemos remitirnos aún más al pasado: "En la historia, la noción de libro se remonta no sólo a época tan antigua como los jeroglíficos de los pergaminos egipcios o los muros de sepulturas, y a las tablillas cuneiformes de Babilonia, sino también, y sin duda, a las paredes interiores de grutas, donde los hombres primitivos crearon las primeras narrativas implícitas. Durante la época medieval, los chinos transcribieron poemas y relatos en rollos y láminas, mientras que aproximadamente al mismo tiempo, monjes europeos se dedicaban a iluminar manuscritos, tales como el magnífico «Codex de Kells».³³

"Así pues, históricamente libros, y en especial libros de artistas, han existido siempre entre nosotros, ya que los primitivos escribas eran auténticos artesanos de su tiempo."³⁴

(30) Vld. Ibd. p.13

(31) Ibd. p.15

(32) Vld. Ibd. p.17

(33) Howard Goldstein, Op. Cit. p.32

(34) Ibidem.

De igual manera, para Raúl Renán los antecedentes del libro fueron los *otros* libros: "Prácticamente, antes de la creación del libro, el hombre hizo los *otros* libros, que en ese extremo del tiempo podríamos denominar prelibros. Aparece en Egipto esa luz laminada llamada papiro. (...) Éste tenía de 10 a 45 metros de largo y 25 centímetros de ancho y estaba escrito en una sola cara. Enrollado en su varilla alma, de madera o marfil, hacían un volumen (rollo) de hasta 6 centímetros de grueso que cabía en el hueco de la mano. (...) La imagen de un papiro en el puño de un hombre evoca la estafeta que pasa, de mano en mano de las generaciones, la cultura de la humanidad."³⁵

"Al papiro lo sustituye el pergamino como materia prima, hasta que surge el códice que es el *otro* libro de la antigüedad. Este último aparece en forma de hojas o folios sujetos por una costura en su orilla izquierda y cubierto por tapas de madera o piel.

El palimpsesto es, sin lugar a dudas, un *otro* libro, nada más que con características mágicas, ya que es un códice en el que su primera escritura fue borrada para escribir otra. Lo maravilloso de esto es que la acción del tiempo o del aire, hacía surgir la antigua escritura, quedando a los ojos del lector un doble texto laberíntico que ofrecía el juego de seguir un hilo de lectura en la maraña del otro."³⁶

"El libro existe antes de la imprenta, a tal grado que el origen de ésta, está más emparentado con las ediciones gráficas que con el mismo libro. Tal vez en un afán de exagerar, el libro como tal, está inserto dentro de las artes visuales más que dentro de cualquier otro arte, ya que los productores de libros tenían que tener una formación visual más que literaria, pues ellos, los escribas, amanuenses, iluminadores, etc., no eran los productores de los textos que reproducían."³⁷

Es así, que "las estructuras del libro a través de la historia, que atienden más a la eficiencia de su producción y su lectura, como el rollo continuo, los rollos paralelos, los acordeones chinos, las carpetas de papiro, etc., han sido retomados por las propuestas.

(35) Raúl Renán, *Op. Cit.*, p. 18

(36) *Ibidem.*

(37) Vld. Graciela Kartofel/Manuel Marín, *Op. Cit.*, pp. 58-60 *Cif.* Raúl Renán, *Op. Cit.*, pp. 13-18

alternativas en los libros objeto y acciones editoriales.³⁸

De aquí podemos concluir que "los *otros* libros, no son algo nuevo, siempre han estado cerca de creatividad del hombre: Prepararon la aparición del libro formal, contribuyeron a la transmisión de la mitología, la sabiduría y el arte literario de nuestros pueblos primitivos (...); han sido, a lo largo de la historia de casi todos los pueblos, la expresión independiente de escritores contrarios a todo convencionalismo sistemático".³⁹

1.2.1.- Antecedentes del libro de artista en México.

Raúl Renán apunta en este sentido que los *otros* libros se remontan a nuestro pasado indígena; y señala que "los aztecas hacían sus libros con papel de amate o piel de venado, formando unas tiras largas de 20 a 25 centímetros de ancho y de 100 a 125 centímetros de largo, aunque los hay hasta de 100 metros. Estas tiras se doblaban formando pliegues como hojas y eran leídos primero de un lado de la tira y después del otro. Además, usaban colores en su escritura ideográfica y hacían cortes en sus páginas para darles forma de biombo.

Estas representaciones del libro prehispánico: mexicana, maya, mixteco o tlaxcalteca, llenas de inventiva, son dignos ejemplares del *otro* libro (...)"⁴⁰

Asimismo, señala el auge que cobran los *otros* libros en México en el período que va de 1976 a 1983; denominado por los críticos la "Edad de Oro": "(...) Es durante estos años, cuando florece este fenómeno editorial que ve aparecer a los *otros* editores, produciendo con obstinación y energía las más variadas concepciones de los *otros* libros, con todas sus consecuencias, llámense revistas, periódicos y diarios, panfletos, volantes y ediciones de autor."⁴¹

La aparición de la "Máquina Eléctrica", primera editorial que pone las bases del movimiento, se debió al acuerdo de un grupo de escritores amigos que busca-

(38) Graciela Kartofel/Manuel Marín, Op. Cit. p.59

(39) Raúl Renán, Op. Cit. p.49

(40) Ibid. p.19

(41) Ibid. p.14

ban un medio de expresión libre de su obra fundamentalmente poética: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renán. Posteriormente, Carlos Isla y otros participantes: Antonio Castañeda, Ernesto Trejo, Arturo Trejo Villafuerte, Sandro Cohen encabezaron otras editoriales que produjeron libros y revistas de significativa importancia, tales como la colección «El Pozo y el Péndulo», la colección de poesía «Cuadernos de Estraza», las revistas «As de Corazones», «Sin embargo», y «Vasos Comunicantes».⁴²

Sin embargo, por otro lado, enfatiza la importancia del momento histórico y sociopolítico de nuestro país, para la aparición y desarrollo de esos *otros* libros. El cual está "definido por los estertores del último auge de nuestra economía petrolizada (los materiales de 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 dogmáticos de la poesía."⁴³

"Este pequeño boom fue un fenómeno aislado. Todo esto no quiere decir que sólo en esas condiciones se den los *otros* libros, ya que siempre han existido como manifestaciones individuales de poetas cuya rebeldía, expresada en la postura opuesta, la han practicado mediante libros (plaquettes) que rebasan el tamaño o se pierden en el anaquel. Muchas de estas manifestaciones rebeldes surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de una impotencia de la voluntad contra el poder, y de una conciencia social, como el proletario que no se admite apto para ocupar un lugar en la mesa de un restaurante de lujo."⁴⁴

En cuanto a la situación sociopolítica señala: "El repunte de la pequeña prensa en 1976 tiene un antecedente fuertemente comprometido con el movimiento social estudiantil de 1968. Encontró salida y expresión legítima en impresos de todo orden, pero sellados por la imprenta rápida y de fácil divulgación. La pasión editorial halló su forma, y la voz

(42) Ibid., p. 15

(43) Ibid., p. 16

(44) Ibidem.

demandante de los jóvenes, su reproducción impresa apegada a su carácter revolucionario. La máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo (no se descarta la prensa plana, de importante participación) desempeñaron un rol destacado como instrumentos de impresión de la protesta airada y fueron armas de combate contra la campaña de difamaciones que la gran prensa dirigía hacia los estudiantes."⁴⁵

"Fue tal la producción de impresos salidos de los núcleos de prensa del movimiento, que las autoridades controlaron la venta que los fabricantes hacían de esta generosa imprenta y localizaron los focos de trabajo con la intención de desaparecerlos."⁴⁶

"Hay que reconocer, por tanto, que la memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas, y que en esa labor reporterial 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 (...)"⁴⁷

Por su parte, Magali Lara refiere que en 1976 Felipe Ehrenberg impartió varios cursos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas e introdujo el mimeógrafo hecho a mano más conocido como "Pinocchio". En un corto tiempo, sus seminarios llegaron a ser el principal origen de inspiración, y la información para la primera pequeña editorial de artistas. De esta manera SUMA nació, y dos de sus miembros arrancaron publicando consistentemente: Gabriel Macotela y Santiago Rebolledo.⁴⁸

Entre 1977 y 1978 el grupo SUMA presentó la primera publicación fotocopiada, sobre todo interesado en imágenes urbanas; rescataron -no sin tintes de nostalgia- toda clase de imaginaria popular, y reciclaron eso en sus primeras producciones; libros en los cuales cierto carácter de narrativa predomina, por medio de secuencias y la repetición de imágenes permutadas.⁴⁹

En 1977 Yani Pecanins y Gabriel Macotela fundan la editorial independiente COCINA EDICIONES (la más antigua dentro de las editoriales visuales). Desde

(45) *Ibid.*, 33

(46) *Ibid.*, p. 34

(47) *Ibidem.*

(48) Magali Lara, "Visual Presses", ARTISTS' BOOK: A CRITICAL ANTHOLOGY AND SOURCEBOOK, 1985, p.175 (traducción)

(49) *Ibid.*, p.174

entonces ha publicado alrededor de 60 libros de artista, de edición limitada, impresos con sistemas alternativos como el mimeógrafo, la fotocopia, tipografía, etc. En 1980 empieza a hacer sus propios libros, publicando ediciones de tiraje limitado así como ejemplares únicos.⁵⁰

Antes de finalizar, tenemos que reconocer "a las personalidades que trajeron de otros lugares la experiencia de la pequeña prensa: Elena Jordana y Felipe Ehrenberg."⁵¹ Igualmente el reconocimiento es para Marcos Kurtycz, pues fueron ellos los iniciadores que dieron presencia al libro de artista en México.

Ante esto, podemos afirmar, según el decir de Raúl Renán, que los libros de artista, los *otros* libros, "propiciaron en un tiempo, nuestro tiempo, el despertar de una corriente gráfica y de un coro de nuevas voces poéticas -no obstante haber sido recibida su aparición como una divertida excentricidad-, pusieron a México al tú por tú con los países adelantados en la materia."⁵²

(50) Vid. Graciela
Kartofel/Manuel
Marín, *Op. Cit.* p.73
Cfr. Magall Lara, *Op.*
Cit. pp. 175-176

(51) Raúl Renán, *Op.*
Cit. p.49

(52) *Ibidem.*

Capítulo I

Los Libros de Artista

1.3.-Algunas ejemplificaciones del uso y manejo de elementos temáticos de los libros de artista

Como ya se ha mencionado, los libros de artista, no tienen en común, ni estilo ni contenido. Temáticamente encontramos los que van de lo divertido a lo estrofarario, romántico, inexpresivo o autobiográfico. Los libros de artistas permiten reflexionar sobre una idea o simplemente dar a conocer una vivencia.

Partiendo de eso, cabe mencionar, la importancia de los materiales y/o soportes del libro-objeto. En este sentido, Raúl Renán apunta: "No sólo en el papel encuentran su materia prima los *otros* libros. Es en este punto donde también hallan 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 por Ptolomeo el egipcio. Pero el papel que elaboraron los chinos con fibras de bambú, hierbas y viejos trozos de tela, y que ya lo usaban para escribir cuando los griegos y los romanos aún escribían sobre papiro, impone su ductibilidad y la porosidad absorbente de su superficie, para conformar las composturas definitivas del libro actual.

Nuestros *otros* libros usan como materia prima no sólo todos los derivados de la pulpa de la madera, sino también la misma madera en láminas, telas, fibras (naturales y sintéticas) y todo tipo de desperdicio utilizable, tanto por su naturaleza plástica como por su aptitud para ser superficie imprimible."⁵³

(53) Raúl Renán, *Op. Cit.*, pp. 17-18

Por su parte, Manuel Marín señala: "Generalmente, el libro-objeto ha tratado de integrar sus temas a los usos

específicas de los materiales y de sus "lays outs", sus formas de desarrollo tiempo-espaciales, como son el manejo de diferentes secuencias de lectura, el énfasis en la integración de objetos directos y sus colocaciones en estas secuencias, así como la integración de lecturas táctiles y auditivas.

Casi siempre, los libros de artista se inclinan a objetualizar sus signos de lectura tendiendo a trastocar los códigos, las secuencias y los signos, provocando lecturas ópticas, sensoriales, que abolirán los códigos unívocos para proponer polisemias más generales."

A continuación enumeraremos algunos ejemplos de lo mencionado anteriormente:

En 1910 los futuristas rusos publicaban una revista titulada «A trap for Judges» (Una trampa para jueces), impresa en el respaldo de páginas hechas con recortes de papel para adornar paredes.⁵⁴

Entre 1954 y 1957, el artista suizo Dieter Rot preparó «Kinderbuch» (libro para niños), obra con impresión de tipo, a distintas planchas, compuesto de 28 páginas y de formas geométricas y cortado en dados, que iba destinado, conforme manifiesta ya el título, para diversión de los niños. En 1956 produjo «5», consistente en páginas escritas a máquina y de una dimensión aproximada de 15 x 15 centímetros, cuya encuadernación estaba hecha por medio de tornillos.⁵⁵

Otra obra dada a luz en 1956, «Picture Book», se componía de páginas en plástico coloreadas y transparentes, también con agarraderas en forma de dado, de tal manera, que conforme el espectador iba volviendo las páginas se creaban distintas imágenes mediante el solapado de material transparente. Este libro estaba encuadernado valiéndose de anillas, y de esta forma, el lector podría él mismo, reagrupar las páginas en el orden que deseara. En 1958, Rot publicó un portafolio o carpeta, con ranuras cortadas a mano y de diferentes tamaños en el centro, a fin de que el espectador pudiera recombinar las páginas de semejante libro en un orden cualquiera para lograr un

(54) Martha Wilson,
Op. Cit. p. 9

(55) *Ibid.* p.11

número infinito de combinaciones visuales.⁵⁶ También produjo libros de miniatura cortándolos de periódicos, publicando asimismo, otros libros compuestos de páginas fotomecánicas sacadas de tales miniaturas.

Dieter Rot reelabora material a partir de sus primeros libros, a fin de crear obras posteriores, parodiando su propia firma con un sello de caucho, parodiando incesantemente su propio material, parodiando todo lo que hay alrededor de él en la cultura. Su obra «Bok 3b und Bok 3c» se compone de libros de dibujos animados y páginas de libro coloreadas, encuadernadas de arriba para abajo y de abajo para arriba, perforadas con numerosos agujeros. El libro da el aspecto de un volumen corriente de rústica en el estante, pero al abrirlo, descubre el lector que se trata de una escultura de papel de periódico.⁵⁷

En la década de los sesenta Ed Ruscha produce más de una docena de títulos acerca de la cultura de aparcamiento de automóviles californiana, entre ellos «Veintiseis estaciones de gasolina» 1963; «Algunos apartamentos de Los Angeles» 1965; «34 aparcamientos» 1967; «Petardos» 1969; «Unas cuantas palmeras» 1971. ⁵⁸ Estas obras "contienen exactamente lo que el título le induce a esperar. Ninguna explicación o historia acompaña a las fotografías de las estructuras o árboles; se deja al lector que saque conclusiones sociológicas, tipológicas o de otra clase; o no sacar conclusión de ninguna clase. En estos casos, la progresión de las imágenes no tiene significado concreto alguno, incluso aunque determinadas decisiones estéticas han guiado indudablemente su colocación. El hecho de que los libros estén encuadernados no implica, sin embargo, un orden o progresión fija; la mayoría de los artistas de libros hacen uso de la diéresis, expectación del lector, basada en años de estar inundados de novelas, ensayos y libros de estudio, en el sentido de que la estructura contendrá un principio, un medio o mitad y un final. El convencionalismo occidental exige que un libro sea leído de izquierda a derecha, que esté encuadernado a la

(56) Ibid., p.12

(57) Ibidem.

(58) Vid. Ibid., pp.14-15

izquierda y abierto a la derecha y que la parte frontal vaya indicada por un título y autor u otro aviso significativo. El principio de un libro debe estar en el frontal y el término, en el reverso. (...) No obstante, no se trata aquí de una estructura determinada, más bien es una elegida por el artista (o el diseñador, en el caso de un libro no de artista), fundado en la tradición.⁵⁹

En 1966, Ed Ruscha publicó «Todos los edificios de Sunset Street», fotografiando, efectivamente, todos los edificios desde cada lado del coche, y dando número a los inmuebles. Este libro, que medía 6,40 metros, iba doblado en forma de acordeón, saliendo de un contenedor de "mylar plateado" (marca registrada, Dupont, de una película de tereftalato, muy duradera y de excepcional resistencia, así como por sus propiedades eléctricas y su inercia química).⁶⁰

"El espacio presente en un libro es algo más que la suma de los gruesos de sus páginas o el área de sus superficies bidimensionales. Hay dos maneras de interpretar tal espacio: un enfoque consiste en examinar la dicotomía entre interior y exterior, cubiertas y contenidos. El exterior es espacio público, accesible a la vista de cualquiera; pero el interior es ya un área más íntima. Tal distinción queda obsesionadamente demostrada en el libro de Susanne Lacy, titulado «Rape» (Violación), 1972. Se trata de un pequeño libro, encuadernado con grapas, de mayor anchura que altura. La cubierta, compuesta de un material pesado, blanco y brillante, se abre en el centro del frontal. Uniendo las dos mitades de la cubierta hay un sello rojo oscuro con el título impreso en el mismo. Este libro se vende cerrado. A fin de leerlo, hay que romper el sello o precinto, violando así la integridad física original del tema. (...) Al abrirlo vemos una hoja volante oscura, color rojo sangre, y el libro se pone a hacer manifestaciones acerca de la clase de actos que constituyen una violación, desde el hostigamiento al ataque. Esta forma de libro, y el hecho efectivo de decidirse a abrir sus cubiertas, se hallan inextricablemente unidos a su contenido o mensaje; aunque no contiene ilustración alguna es, ciertamente, una obra

(59) Vid. Barbara Tannenbaum, Op. Cit., pp.20-21

(60) Martha Wilson, Op. Cit., p.15.

de arte visual."⁶¹

"El otro tipo de espacio se refiere al concepto de viaje. En la obra «Brick Wall» (Muro de ladrillo), 1973, de Alex Hollweg, libro de dibujos a pluma y acuarela, impreso solamente en la cara de la página, sucede que cada una de las páginas se convierte en una capa de espacio. La cubierta es un "macizo" muro de ladrillo ostentando el título. Una vez que se ha abierto, porciones recortadas de cada página permiten echar una ojeada a través de las numerosas capas hasta la página postrera. Las primeras dos páginas muestran conjuntos variados de personas y objetos en una habitación. En cuanto a la tercera página, viaja a través de la habitación, describiendo la parte interior del otro muro, incluyéndose aquí una ventana, merced a la cual puede verse un paisaje urbano a nivel de tejados y azoteas. Pasamos, de página a página, a las casas vecinas, a los edificios de oficinas del centro de la ciudad, allá en la campiña, más allá de la urbe; y, finalmente, en la lejanía difusa, al cielo o el éter. Existe un punto de vista concreto y, por tanto, un espectador, así como un movimiento direccional a través del terreno en la distancia visual. Dicha primera página resume el espacio a ser recorrido, tanto por la mano como por el ojo."⁶²

"La mayoría de los libros no son tan providentes y serviciales al lector en cuanto a proporcionarle un resumen. La síntesis necesaria para comprender una obra en conjunto, en un todo, exige compilación mental y organización de los elementos individuales - requiere memoria-. Si olvidáramos cada página inmediatamente, tras haberla leído o visto, el libro no tendría sentido alguno, pues existe únicamente cual una suma de sus componentes. La obra de Dieter Rot, 'Sobre el comportamiento de la generalidad hacia...' («Über das Verhalten des allgemeinen zo...») (el título sigue y sigue), aporta a esto una elocuente ilustración: el libro contiene solamente una frase, desparramada por todo el libro letra por letra. Cada página contiene una letra o un signo de puntuación, repetido en una cuadrícula que cubre el habitual espacio de texto. Cuando se necesita un espacio, la página queda en

(61) Barbara Tannenbaum, *Op. Cit.*, p.22.

(62) *Ibid.*, pp.22-23

blanco. Todas las letras o símbolos se encuentran en un orden gramaticalmente correcto. Tratándose de una frase alemana, es larga. No hay forma alguna de leer el libro, sino sentarse a la mesa e ir escribiendo los contenidos, página tras página, hasta que la frase queda, finalmente, completa. Pero incluso entonces, su significado no aparece del todo claro. La memoria más privilegiada se vería abrumada por semejante grueso volumen.⁶³

"*Difficulty Swallowing* de Matthew Geller, es una historia de un caso médico, que narra la muerte por leucemia de la novia del artista. El texto que domina el libro, consiste en reportes de doctores, enfermeras, y formas médicas oficiales, así como extractos de los diarios de Geller y su novia; las pocas instantáneas fotográficas del paciente en varios estados de su enfermedad, ilustran la deteriorada condición descrita en el texto. *Difficulty Swallowing*, aunque conmovedor, es calculadamente insentimental: su presentación directa de hechos y documentos sirve para distanciar al artista y al lector de la tragedia emocional de la situación y no deja espacio para especular sobre el significado de la vida o de la muerte."⁶⁴

"*Trunk Pieces* tiene la apariencia y sentimiento de un álbum familiar creado durante una era de encanto y elegancia y cuya gloria hace mucho se desvaneció. Impresas en tono sepia, las imágenes -instantáneas, postales viejas, pasaportes, registros de lugares visitados y retratos de objetos con importancia especial al protagonista-, son acompañadas de varios textos narrativos relacionados que relatan viajes: física, emocional e intelectualmente. Centrándose en el protagonista, así como en su abuela y su madre y contando cuentos de amor no correspondido, fantasía, decepción y traición, el libro usa fotografías como momentos evocativos de 'ilusiones, expectativas y sueños perdidos' descritos en los textos."⁶⁵

(63) *Ibidem*.

(64) Shelley Rice, *Op. Cit.* pp.62-64

(65) *Ibid.*, p.65

En el caso específico de México, Raúl Renán describe: "Si hacemos un recorrido entre las expresiones que los otros libros hechos en México adoptaron, hallaremos los más diversos ejemplos: Hojas sujetas en uno de sus

ángulos superiores con un cordón textil. Hojas sueltas, cada una otro libro, que a modo de colección hallan su anaquel en una bolsa de mandado. Hojas sueltas en una caja plegada. Un acordeón de impresión irregular. Fragmentos de periódicos recortados y reimpresos con tinta de color, dignos de pertenecer a la tradición del palimpsesto. Un pliego-libro, cuyas hojas son cuadros regulares que el lector une a su libre voluntad. Libros hechos con hojas de maíz. Libros-carpetas, que en sus páginas o cubiertas incluyen botones y abanicos pegados. Pliegos impresos con miembros del cuerpo humano.⁶⁶

"Cada caso es una idea particular que niega la forma tradicional del libro desde su creación en la imprenta de Gutenberg. Experimento que adquiere una fuerza revolvente, produciendo un doble efecto: por un lado, fenecer al mismo tiempo que nacer; por otro, el inconsciente resistirse a su destrucción repitiéndose sucesivamente."⁶⁷

"Pero mientras la fuerza creadora está operando desde afuera para que sobreviva, su fatalidad es su poca resistencia al tiempo. Los materiales y la forma se oponen a su duración. Las bibliotecas tendrían que crear una sala especial propicia para el almacenamiento de los otros libros. Algunos de éstos, los más cercanos a la forma conocida del libro, quizás ocupen un lugar en el anaquel; pero los libros-objeto, ejemplares únicos que representan la expresión artística de los otros libros, cultivada por los verdaderos artífices como Magali Lara, Carmen Boullosa, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Gabriel Macotela y Santiago Rebolledo, si necesitarían espacios especiales para su conservación."⁶⁸

(66) Raúl Renán, Op. Cit., p.15

(67) Ibidem.

(68) Ibid., pp.15-16

Los Libros de Artista

1.4.-El Futuro de la Producción del Libro de Artista en México

Aunque como se ha mencionado anteriormente, la "época de oro" de los libros de artista en México se circunscribe en el período que va de 1976 a 1983; no se puede negar que obras de esta índole han seguido surgiendo y manifestándose hasta nuestros días.

Porque los libros de artista, los *otros* libros, los libros alternativos, no pueden perderse, pues, como se ha aclarado, no son de hoy o de ayer, han estado siempre como una opción más de expresión del artista; ya que "lo alternativo surge por desarrollos propios de cada época. (...) Lo alternativo, realmente, es las alternativas; las que cada quien crea. (...) Lo alternativo no quiere decir lo accidentado, lo mal hecho, lo sucio, lo agresivo. Éstas son categorías que se agazapan a la sombra del término alternativo. Lo alternativo no está reñido con lo experimental pero no son sinónimos.

Lo alternativo surge de buscar caminos no gastados, de querer evitarlos, de desear inventar cada piedra del camino."⁶⁹

En este sentido, especial misión vienen cumpliendo Gabriel Macofela, Yani Pecanins y Armando Sáenz, quienes desde 1984 fundaron El Archivero, donde convocan a todos los hacedores de libros de artista, a sus compradores, coleccionistas o detractores.⁷⁰

El Archivero, se dedica a promover, exhibir y vender libros de artista en la Ciudad de México, así como a organizar exposiciones en el Distrito Federal y en el extranjero.

A partir de 1986 empieza la Colección Archivo del Archivero, convocando a editores y artistas de México y de otros países a participar en este proyecto, labor que continúa hasta el día de hoy.⁷¹

Pasando a otro plano, comentaremos brevemente la intervención de la alta tecnología en los libros de artista: las computadoras personales.

Raúl Renán ve a la computadora como aliada de los

(69) Graciela Kartofel/Manuel Marín, Op. Cit., p.93

(70) Ibid., p.51

(71) Ibid., p.73

otros libros. "Una prueba de que los *otros* libros no quedarán rezagados a causa del dominio de la computación, es que ésta dispone de los medios para orientar sus sistemas a la autoedición. (...) En las computadoras personales (PC) la escritura, su procesamiento y la impresión se unen en un solo acto."⁷²

"Los medios de masa electrónicos, la tecnología (en este caso, las computadoras), no han superado al libro sino que le han dado nueva vida. Y en el caso del libro-objeto, el libro no desaparece sino que se transforma."⁷³

Sin embargo, y para concluir, no podemos dejar de lado el comentario que ha externado Yani Pecanins respecto a la situación del libro de artista en México: En la actualidad, la difusión, crítica y reflexión sobre el libro de artista no se ha dado. Se han hecho muestras de libros de este tipo en museos y galerías con bastante aceptación por parte del público, pero definitivamente, aún falta promoción.⁷⁴

(72) Raúl Renán, Op. Cit. p.41

(73) Catherine Coleman, Op. Cit. p.45

(74) Vid. Yani Pecanins, Op. Cit. p.3

Capítulo I

Los Libros de Artista

1.5.- Conclusiones

Los libros de artista se dan en la historia del arte en los años cincuenta y sesenta, en Europa y posteriormente de manera sobresaliente en Estados Unidos.

El auge de los libros de artista en México, está dado por circunstancias socio-políticas y económicas. La *época de oro*, según los críticos, está inscrita en el período que va de 1976 a 1983.

Sin embargo, hablando de manera general, podemos decir que los libros de artista surgen como vanguardia para salir de lo tradicional, intentar nuevos caminos, o por lo menos, distintos. Caminos alternativos.

La búsqueda de nuevas opciones conduce al acercamiento con los antepasados del libro, con sus inicios. De tal modo, que retomando la idea de los papiros, los pergaminos, los códices, aparecen estas nuevas expresiones artísticas en forma de libros de artista, libros-objeto, libros alternativos.

Ya que, empleando las palabras de Octavio Paz: " (...) la modernidad no es la novedad (...), para ser realmente moderno, se tiene que regresar al comienzo del comienzo."

Ante esto, podemos concluir que los libros de artista han existido siempre a través de todas las épocas, pero es hasta entonces, que se manifiestan de manera consciente y como otro medio más para satisfacer la necesidad de expresión del artista.



1/20

J. Löw 1/2. 99

Capítulo II

Breve Semblanza de Octavio Paz

2.1.- Notas Biográficas. Sus Inicios (1914-1943)

Octavio Paz nació en la ciudad de México el 31 de Marzo de 1914. El abuelo paterno, Ireneo Paz (1836-1924), fue un prominente intelectual liberal y masón, originario del estado de Jalisco que participó en los grandes acontecimientos históricos de su siglo.

Gracias a la rica biblioteca del abuelo, Octavio Paz leería muy pronto a los clásicos de la literatura española, asimismo, inició su inmensa exploración del arte y de la literatura francesas, dejando en él gran influencia.

El padre de Octavio Paz, Octavio Paz Solórzano, había sido como el abuelo, un activo periodista político. Estuvo exiliado en Estados Unidos y allá fundó un periódico semanal; fue uno de los iniciadores de la reforma agraria en México y fundador, al regresar de Estados Unidos, del Partido Nacional Agrarista. Murió trágicamente en 1934, atropellado por un tren¹.

"Desde que tenía unos meses de edad, Octavio Paz vivió en el antiguo Mixcoac (...). En un 'Ejercicio de Memoria' sobre Mixcoac, 'Estrofas para un jardín imaginado', el poeta recuerda lo que fue y ya no es aquel pueblo devastado, pero también evoca uno de sus primeros asomos a la poesía: 'Una tarde, al salir corriendo del colegio, me detuve de pronto; me sentí en el centro del mundo. Alcé los ojos y vi, entre dos nubes, un cielo azul abierto, indescifrable, infinito. No supe que decir: conocí el entusiasmo y, tal vez, la poesía.'

En la película dirigida por Claudio Isaac, *El lenguaje de los árboles*, Octavio Paz recuerda, en el jardín de aquella casa de Mixcoac, una de las primeras definiciones de su vocación: (...) 'Jugábamos, mis primos, mis amigos y yo, en aquel jardín; pero también podía quedarme solo, treparme en la higuera y, escondido en el follaje, pensar que navegaba y exploraba el espacio. La higuera, por supuesto, no se movía un milímetro del suelo pero, yo arriba, en una rama como si fuese el mástil de un velero, veía el horizonte, veía las nubes y exploraba sobre todo el

(1) Vid. Alberto Ruy Sánchez, UNA INTRODUCCIÓN A OCTAVIO PAZ, 1990, pp. 14-20

tiempo. La higuera era la tentación y la imitación del heroísmo, de la acción. Sin embargo, muy pronto me di cuenta de que mi destino no era la vida activa: no quería ser santo ni héroe. Tampoco era la vida contemplativa de un filósofo. Mi destino, pensé desde niño, era el destino de las palabras. Recuerdo que me impresionó mucho una anécdota de Alejandro Magno. Cuando era niño le preguntaron si quería ser Homero, el poeta, o Aquiles, el héroe. Y Alejandro Magno respondió: me preguntan si quiero ser la trompeta o el héroe celebrado por la trompeta; yo quiero ser Aquiles. Y lo fue. A mí me desconcertó mucho la respuesta de Alejandro porque yo quería ser Homero. Claro, mi idea de la poesía no era la de una trompeta: no creía entonces, y menos ahora, que la poesía sea una trompeta destinada a celebrar los actos, los hechos de los héroes, de los grandes de este mundo. La poesía también canta las desdichas de los hombres, sus desgracias."²

2.1.1.- El entorno de sus primeros escritos.

"Las dos generaciones de intelectuales en su familia que lo precedieron y que de alguna manera lo heredaban no eran tan sólo de estudiosos o de creadores: había además pasión social y acción en sus antepasados. Tal vez por eso no es nada extraño que, desde su adolescencia, en la escuela secundaria, Octavio Paz haya demostrado ser muy sensible a los problemas sociales de México y haya participado en los movimientos estudiantiles del momento."³ "Yo tenía quince años, terminaba mis estudios de iniciación universitaria y había participado en una huelga de estudiantes que paralizó la universidad y conmovió al país. Al año siguiente (1931) ingresé en el Colegio de San Ildefonso, (casi cuatro décadas después, escribiría 'Nocturno de San Ildefonso', importante poema-invocación del México que vivió en esa época) antiguo seminario jesuita convertido por los gobiernos republicanos en Escuela Nacional Preparatoria, puerta de entrada a la facultad. Allí encontré a José Bosch,

(2) *Ibid.* pp. 22-25

(3) *Ibid.* p. 26

uno de mis compañeros en las agitaciones del movimiento estudiantil del año anterior. Era catalán y un poco mayor que yo. A él le debo mis primeras lecturas de autores libertarios (su padre había militado en la Federación Anarquista Ibérica). Pronto encontramos amigos con inquietudes semejantes a las nuestras. En San Ildefonso no cambié de piel ni de alma: esos años fueron no un cambio sino el comienzo de algo que todavía no termina, una búsqueda circular y que ha sido un perpetuo recomienzo: encontrar la razón de esas continuas agitaciones que llamamos *historia*. Años de iniciación y de aprendizaje, primeros pasos en el mundo, primeros extravíos, tentativas por entrar en mí y hablar con ese desconocido que soy y seré siempre para mí.⁴

Octavio Paz fue conjuntando su pasión política y social, con su pasión poética, madurándola en ocasiones en forma paralela y en otra opuesta.

En sus años de preparatorio, conoció personalmente a los poetas más importantes de la generación anterior a la suya, adentrándose en la poesía de su tiempo. Tuvo por maestros a Carlos Pellicer, José Gorostiza, y el filósofo de lo mexicano, Samuel Ramos. Asimismo conoce a Jorge Cuesta y a Xavier Villaurrutia quienes le muestran aprecio.⁵

Fue entonces cuando fundó y dirigió junto con Salvador Toscano, José Alvarado, Rafael López Malo y Arnulfo Martínez Lavalle, su primera revista, *Barandal* (1931-1932). En ella descubrían, para su generación, a las vanguardias literarias del siglo. Ahí se publica el primer ensayo de Paz, 'Ética del artista', una reflexión sobre el valor testimonial e histórico del arte. Con los mismos editaría después la segunda, *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934), importante porque en ella comienzan a formular un poco más claramente la necesidad de ir más allá de lo que ellos llamaban la 'poesía pura'. Sin embargo, Paz publica entonces un tipo de poesía que sus contemporáneos descalificarían con el término 'intimista'. Y su primer libro, *Luna Silvestre*, de 1933, no contiene la más mínima alusión a la política o a la historia.⁶

En 1934 Paz conoce a Rafael Alberti a su llegada a

(4) Octavio Paz, 'Primeros pasos', Revista VUELTA, núm. 206, enero de 1994, p. 8.

(5) Vid. Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

(6) *Ibid.*, p. 28

México, quien le señala que su poesía no era social y política, pero reconoce el valor "revolucionario" de su tentativa por transformar el lenguaje.⁷

"En 1936 abandoné los estudios universitarios (de Derecho) y la casa familiar. Pasé una temporada difícil, aunque no por mucho tiempo: el gobierno había establecido en las provincias unas escuelas de educación secundaria para hijos de trabajadores. Y en 1937 me ofrecieron un puesto en una de ellas. La escuela estaba en Mérida, en el lejano Yucatán. Acepté inmediatamente: me ahogaba en la ciudad de México. La palabra *Yucatán*, como un caracol marino, despertaba en mi imaginación resonancias a un tiempo físicas y mitológicas: un mar verde, una planicie calcárea recorrida por corrientes subterráneas como las venas de una mano y el prestigio inmenso de los mayas y su cultura. (...) Inspirado por mi lectura de Eliot, se me ocurrió escribir un poema en el que la aridez de la planicie yucateca, una tierra reseca y cruel, apareciese como la imagen de lo que hacía el capitalismo -que para mí era el demonio de la abstracción- con el hombre y la naturaleza: chuparles la sangre, sorberles su substancia, volverlos hueso y piedra."⁸

En la primera versión del poema "Entre la piedra y la flor", trató de mostrar el contraste entre la vida simple y ritual de aquellos campesinos y el sistema abstracto y mundial del dinero que ahogaba sus existencias sin que ellos lo sospecharan siquiera. Lo que el poeta encuentra entre la piedra y la flor, entre la dura aridez de aquella tierra y la flor asombrosa del agave, es al hombre. Sin embargo, este poema no era tan evidentemente "social", como otro que publicó por separado en 1936, a propósito de la guerra de España, "¡No pasarán!", escrito en una retórica que su autor rechazaría luego totalmente. Las ganancias de la venta del poema fueron destinadas al Frente Popular Español en México.⁹

"Ambos poemas hacen de cualquier modo un contraste muy claro con los incluidos en los dos primeros libros de Octavio Paz, *Luna Silvestre*, de 1933, y *Raíz del hombre*, de 1937. En el primero se ve un intento por

(7) *Vld. Ibd.* pp. 28-29.

(8) Octavio Paz, *Op. Cit.* pp. 9-10.

(9) *Vld.* Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.* pp. 31-32.

unir el rigor intelectual y el lirismo. En ambos ocupa un lugar primordial la poesía de amor y de erotismo, gran cauce de toda su obra poética, que comienza en estos dos volúmenes. (...) *Luna Silvestre*, firmado todavía Octavio Paz Lozano, no tuvo ningún comentario escrito. Pero si lo tendrían sus libros siguientes. (...)

El crítico y poeta Jorge Cuesta, fue el primero en escribir sobre Octavio Paz (...): 'Lo que en la juventud de Octavio Paz me llamó la atención fue la decisión y la voluntad con que era capaz de exponer su entraña a la voracidad de un objeto. (...) Y estaba esperando un libro suyo, como *Raíz del hombre*, para confirmar en su poesía el dominio de un destino sobre él. Ahora estoy seguro de que Octavio Paz tiene un porvenir. Ya no podrá librarse de haberlo provocado y habérselo hecho manifiesto. (...)'

La aguda nota de Jorge Cuesta provocó después que el poeta fuera introducido al célebre grupo de Contemporáneos, con Cuesta y Villaurrutia como padrinos (...).¹⁰

"Recuerdo que en 1935, cuando lo conocí, Jorge Cuesta me señaló la disparidad entre mis simpatías comunistas y mis gustos e ideas estéticas y filosóficas. Tenía razón pero el mismo reproche se podía haber hecho, en esos años, a Gide, Breton y muchos otros, entre ellos al mismo Walter Benjamin. Si los surrealistas franceses se habían declarado comunistas sin renegar de sus principios y si el católico Bergamín proclamaba su adhesión a la revolución sin renunciar a la cruz, ¿cómo no perdonar nuestras contradicciones? No eran nuestras: eran de la época. En el siglo XX la escisión se convirtió en una condición conatural: éramos realmente almas divididas en un mundo dividido. Sin embargo, algunos logramos transformar esa hendidura psíquica en independencia intelectual y moral. La escisión nos salvo de ser devorados por el fanatismo monomaniaco de muchos de nuestros contemporáneos."¹¹

En las zonas arqueológicas de Yucatán, descubrió la riqueza del pasado prehispánico de México y abrigó brevemente el deseo de convertirse en arqueólogo. Esa fascinación -amor, horror, curiosidad apasionada-

(10) *Ibid.* pp. 32-34.

(11) Octavio Paz,
Op. Cit. p. 9

por el mundo antiguo de México sería fundamental en su obra poética y en su obra de ensayista.¹²

"En junio de 1937 regresa de Mérida a la ciudad de México, y se casa con Elena Garro. Ella sería, con el tiempo, coreógrafa, dramaturga, guionista de cine y periodista. Tendrían una hija en la siguiente década, llamada Helena, y finalmente se divorciarían varios lustros después. En el momento de casarse ella iba a cumplir dieciocho años y él tenía veintitrés. Inmediatamente se fueron a España. Porque estando en Yucatán, Octavio Paz había recibido una invitación para asistir a un congreso de intelectuales antifascistas que debería celebrarse en Valencia. Ese viaje fue fundamental en la formación del poeta, quien de nuevo sentiría, ahora más acuciantes, las exigencias de la Historia. (...)

Esa reunión fue conocida como el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura. El primero se había llevado a cabo en París dos años antes y, como en éste, el enemigo declarado era el fascismo. Más real y peligroso enemigo en aquellos años no era posible imaginar. (...)

Además de los atractivos políticos que presentaba ese congreso, la invitación era de gran importancia para Octavio Paz porque se trataba de una reunión a la que asistirían muchos de los más importantes escritores del mundo. De México, iban principalmente artistas miembros del Partido Comunista, y muy especialmente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), a la que Octavio Paz no pertenecía por no estar de acuerdo con su ortodoxia estética: el 'realismo socialista', el 'arte proletario', etc. Sólo dos poetas mexicanos simpatizantes del comunismo pero no oficialmente afiliados fueron invitados: Carlos Pellicer y él. Entre los organizadores del congreso estaban Rafael Alberti y Pablo Neruda. El primero conocía a Paz personalmente; el segundo había leído *Raíz del hombre* y fue, como él mismo lo cuenta en sus memorias (*Confieso que he vivido*), uno de los primeros en apreciar con entusiasmo las cualidades del joven poeta mexicano, entonces desconocido.¹³

"Neruda también tenía noticias de mi persona y años

(12) *Vld.* Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 34.

(13) *Ibid.* pp. 38-41.

más tarde, al referirse a mi persona en el congreso, dijo que él 'me había descubierto'. En cierto modo era cierto: en esos días yo le había enviado mi primer libro; él lo había leído, le había gustado y, hombre generoso, lo había dicho."¹⁴

"En París primero y luego en España, Octavio Paz se encontraría con escritores que no había imaginado conocer a su edad. (...) Las experiencias de ese primer contacto con Europa fueron primordiales en su vida desde varios puntos de vista.

En Valencia, y con una presentación del poeta y editor español Manuel Altolaguirre, publicó una nueva colección de poemas con el título de *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, 1937. Por otra parte, en España comenzarían sus dudas políticas que a la larga lo harían enfrentarse con sus compañeros más 'comprometidos' y defender la necesidad del escritor de ser independiente."¹⁵

La guerra civil que vivió brevemente en España, cambió totalmente su visión al respecto, sus poemas distaban mucho de la realidad. La cuestión que ya lo acuciaba antes de su viaje a España se intensificó con éste: ¿cómo hacer una poesía que no fuera ajena a la historia, una poesía que no fuera 'pura', pero que al mismo tiempo sí fuera poesía, es decir, que no estuviera limitada por los dogmas estéticos de su tiempo? Su labor poética y editorial de los años siguientes sería su primera respuesta a esa pregunta."¹⁶

De 1938 a 1941 la revista *Taller* publicó doce números en los cuales la participación editorial de Octavio Paz, al lado de Rafael Solana -fundador de la revista-, Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez, fue definitiva.

A partir del quinto número de *Taller*, Octavio Paz fue nombrado director de la revista. Siete números más se publicaron y la revista desapareció. Sus polémicas con los escritores "comprometidos" se intensificaban. Trotsky fue asesinado en aquella época, y el pacto de Hitler con Stalin lo hizo alejarse de sus amigos comunistas. Paz conoció a Víctor Serge, a Jean Malaquais, a Benjamín Péret, todos situados a la izquierda de la izquierda, todos disidentes del comunismo oficial y de la Rusia estalinista, y ellos dieron un nuevo sentido a su

(14) Octavio Paz.
Op. Cit. p. 10

(15) Alberto Ruy
Sánchez. *Op. Cit.*
pp. 41-42

(16) *Ibid.* p. 44.

concepción de la crítica política.

En su viaje por Europa, visita los museos más importantes de París y Madrid. Vio en Francia tanto arte clásico como arte de vanguardia. A su regreso a México le sería más evidente la retórica ideológica de los muralistas que antes tan sólo admiraba cotidianamente en los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria donde había estudiado. No es casualidad que el poeta que quería basar su nueva poética en su situación dentro de la ciudad se hubiera iniciado al arte en la estética de la ciudad, descubriendo la riqueza artística e histórica del centro de México. En 1939 escribe su primera nota sobre el arte: se llama "Isla de Gracia" y es sobre el arte de Creta; en 1941 una más importante sobre el pintor Juan Soriano y al año siguiente otra sobre José María Velasco.

En su última crítica de arte antes de salir de México por muchos años, en noviembre de 1943, habla de la obra de Jesús Guerrero Galván y critica las clasificaciones existentes entonces de la pintura mexicana. Muestra ya en ese texto un conocimiento apasionado del arte mexicano y la necesidad exasperada de corregir una comprensión que él considera errónea.¹⁷

A mediados de 1942, publicó su tercer volumen de poesía, *A la orilla del mundo*, donde sumaba a los nuevos poemas algunos de sus poemas anteriores.

En abril de 1943 colabora en la fundación de la revista *El Hijo Pródigo*, dirigida por Octavio G. Barreda. Ahí publica el ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión".

A finales de 1943, Octavio Paz sale de México y no regresará hasta diez años después. Recibe una beca de la Fundación Guggenheim y dos años más tarde ingresaría al servicio diplomático.

"Al dejar el país, Octavio Paz cierra un ciclo de su vida, el primer círculo de su destino se consuma: ha surgido sin duda el poeta. Pero también es ya un notable ensayista y, en un volumen editado en 1988 por Enrico Mario Santí, *Primeras letras (1931-1943)*, una selección de sus textos en prosa lo demuestra claramente. (...) Su viaje fuera de México le dará la oportunidad de tener un nuevo comienzo."¹⁸

(17) *Ibid.*, pp. 44-48.

(18) *Ibid.*, pp. 52-53.

Capítulo II

Breve Semblanza de Octavio Paz

2.2.- Un nuevo
comienzo. Su
estancia en
Estados Unidos
de
Norteamérica.

Llega a Estados Unidos a fines de 1943; anteriormente de niño había estado allí, pero en esta ocasión experimentó, según sus propias palabras, "un sacudimiento espiritual". No sólo entraba en un país diferente, sino que el estar ahí, le permitía ver a su propio país de igual modo.

"Fueron años maravillosos: el país creía en sí mismo y creía en los demás. También para mí fueron vivificantes esos años. No sólo hubo un cambio en mi poesía sino que conviví con el pueblo norteamericano. Lo ví con admiración, envidia, amor y, a veces, horror. Me ví a mí mismo y a México, desde la otra orilla. Vislumbré al desconocido que cada uno de nosotros lleva dentro."¹⁹

De Los Ángeles fue a San Francisco y se instaló en Berkeley; familiarizándose con la poesía inglesa y norteamericana moderna, lo que transformó sus ideas acerca de la poesía. Manejando mayormente el verso libre, su poética adquirió otro carácter. Gracias a Henríquez Ureña descubrió que la versificación irregular existió en la poesía medieval española; por lo que la poesía moderna se podía ver como un regreso a la más antigua tradición de nuestra lengua. Estudiando la poesía de Walt Whitman, William Blake, Ezra Pound, Wallace Stevens, T.S. Eliot, entre otros, éste último lo marcó definitivamente y a través de su poesía comprendió que el presente está habitado por el pasado, que modernidad y tradición pueden confluír en una obra. En sus poemas, empezaron a surgir elementos que consideraba antes incompatibles, como la combinación de lenguajes, uno coloquial y el otro poéticamente esmerado.²⁰

"La beca de la Fundación Guggenheim duró aproximadamente un año. En la primavera de 1945, en San Francisco, se celebra la conferencia internacional cuyo resultado será la fundación de la Organización de las Naciones Unidas. Octavio Paz asiste a ella como corresponsal de la revista *Mañana*. Al terminar ese trabajo se mudó a Nueva York. (...) En agosto de

(19) *Ibid.*, p. 59

(20) *Vid. Ibid.*
pp. 59-60

ese año había muerto en Nueva York el poeta mexicano José Juan Tablada. A petición de la Universidad de Columbia estudió su obra y escribió, para ser leído en un homenaje público, el primer ensayo moderno sobre este autor que no era muy apreciado en México. Tanto Alfonso Reyes como Xavier Villaurrutia, por ejemplo, lo veían con desdén, y el ensayo de Paz, 'Estela para José Juan Tablada', comenzó su revaloración. Desde entonces, Octavio Paz trastocaría más de una vez los valores de la historia literaria de México y ayudaría a configurar el rostro de nuestra cultura moderna.

Al mismo tiempo, Tablada influyó la obra poética de Paz; pasó a formar parte de su tradición. Además, gracias a Tablada se abrió en Paz una curiosidad, que luego sería pasión, por las literaturas y las culturas orientales.²¹

2.2.1.- Su vida en París y el contacto con el surrealismo.

En 1945, gracias a José Gorostiza, quien trabajaba en la Secretaría de Relaciones Exteriores, Paz fue enviado a la embajada de México en París, donde ocupó un cargo modesto que fue el inicio de su lenta carrera diplomática. Sin embargo, París significó en Paz un medio cultural muy estimulante. Ahí volvió a ver a Benjamin Péret y a través de él participó en varias de las actividades y publicaciones del grupo surrealista. Con el tiempo se haría amigo de André Breton y desencadenaría de verdad su apasionada y permanente -aunque tardía- relación con el surrealismo.

"Llegué a París en diciembre de 1945. (...) El surrealismo me atrajo. ¿A destiempo? Yo diría: contra el tiempo. Fue un antídoto contra los venenos de esos años: el realismo socialista, la literatura comprometida a la Sartre, el arte abstracto y su pureza estéril, el mercantilismo, la idolatría de los grandes tirajes, la publicidad, el éxito. Contra el tiempo: contra la corriente. Aprendizajes y desaprendizajes (...)."²²

En una carta dirigida a Fernando Gamboa, subdirector técnico del INBA en enero de 1973, Paz escribiría su inconformidad por el texto del catálogo de la exposi-

(21) *Ibid.*, pp. 61-61.

(22) Octavio Paz, MEXICO EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ. III LOS PRIVILEGIOS DE LA VISTA, 1987, p. 29.

ción "El Arte del Surrealismo": "Cuando me invitaste a participar en la exposición *El Arte del Surrealismo*, organizada por el International Council del Museo de Arte Moderno de Nueva York, acepté sin vacilar. (...) La idea de realizar una exposición de arte surrealista me pareció una excelente ocasión para que el pueblo y los artistas mexicanos conociesen directamente, así fuese fragmentariamente y a través de unas cuantas obras, el movimiento más importante del siglo XX. Importante no tanto ni únicamente en la esfera de la poesía y de las artes visuales sino en las de la sensibilidad y la vida misma. El surrealismo fue una rebelión vital que intentó unir en una sola las dos consignas de Marx y de Rimbaud: *cambiar al mundo/cambiar al hombre*.

Aunque no era difícil suponer que la exposición tendría ciertas limitaciones, me resigné de antemano a ellas. (...) Esperaba limitaciones e incluso deformaciones. Lo que no esperaba era que el catálogo de la exposición contuviese un lugar común injurioso contra André Breton y que, sobre todo, fuese una tentativa por amputar al surrealismo de su dimensión crítica y subversiva (...). En estas circunstancias no me queda más recurso que *desolidarizarme* categóricamente de la exposición, no tanto por ella misma sino por el texto del catálogo que es, repito, una tentativa por escamotear y deformar el significado del surrealismo. (...)

La prisa por enterrar vivo al surrealismo se debe, en parte, a la estrechez de miras de los profesores-críticos y, en parte, al nacionalismo cultural. Los profesionales de la crítica de arte quisieran ver en el surrealismo sólo a una escuela artística. No. El surrealismo es un movimiento de subversión de la sensibilidad y la imaginación que abarca lo mismo a los dominios del arte que a los del amor, la moral y la política. (...)”²³

Octavio Paz escribió nuevamente sobre el surrealismo, a propósito de la publicación *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de Stefan Baciu en 1974:

(23) Octavio Paz,
IN/MEDIACIONES,
1990, pp. 147-149.

"EL FIN DE LAS HABLADURÍAS

(...)

El surrealismo ha sido el escupitajo en la hostia y el clavel de dinamita en el confesionario y el sésamo ábrete de las cajas de seguridad y las rejas de los manicomios

(...)

El surrealismo ha sido el clavo ardiente en la frente del geómetra y el viento fuerte que a media noche levanta las sábanas de las vírgenes

(...)

El surrealismo ha sido el puñado de sal que disuelve los flaconetes del realismo socialista

(...)

El surrealismo ha sido la lepra del Occidente cristiano y el látigo de nueve cuerdas que dibuja el camino de salida hacia otras tierras otras lenguas y otras almas sobre las espaldas del nacionalismo embrutecido y embrutecedor

(...)

El surrealismo no fue, en el sentido estricto de esas palabras, ni una escuela ni una doctrina. Fue un *movimiento* marcado por el siglo y que, simultáneamente, marcó al siglo. (...) Apenas si vale la pena recordar su influencia en la poesía y en las artes; en cambio, hay que subrayar algo que con frecuencia se olvida: muchas de las reivindicaciones contemporáneas en la esfera de la moral, el erotismo y la política, fueron formuladas inicialmente por los surrealistas. (...)”²⁴

2.2.2.- Los primeros libros que marcan la madurez poética de Paz

En 1949 publica su primer libro fundamental, *Libertad bajo palabra*. Al año siguiente, el ensayo sobre la naturaleza del mexicano que se hizo rápidamente un clásico, *El laberinto de la soledad*. Y un año después, otro libro importante escrito en prosa poética bajo el aura de su nueva formulación poética, *¿Águila o sol?* Tres libros importantes en su obra y en la literatura de

(24) *Ibid.* pp. 153-155.

su lengua y de su país en tres años.

"La primera versión de *Libertad bajo palabra* se llamaba *Todavía* porque el autor pensaba en ese volumen como una prueba, una ratificación de que él todavía era poeta, después de no publicar un volumen desde 1942. (...) El título alude a una concepción paradójica de la libertad como algo necesariamente condicionado. (...)

En 1960, 1967 y 1979 (en el volumen *Poemas 1935-1975*), *Libertad bajo palabra* conocería nuevas ediciones que cada vez transformarían el libro en gran parte, convirtiéndolo finalmente en revisión de su obra poética entre 1935 y 1957.

Con ese primer libro había encontrado una manera peculiar de situar a la historia en la poesía. Le quedaba aún el reto de formular de manera más explícita sus preocupaciones históricas en el ensayo. *El laberinto de la soledad*, publicado en 1950, es la respuesta a dos preguntas básicas: ¿qué sentido tiene ser mexicano en el siglo XX? y ¿qué significa México en esta época? La palabra soledad tiene en ese libro un sentido predominantemente histórico: el de estar solos en el tiempo, en la historia. Por otra parte, la soledad es un estado considerado por Paz como el destino de todos los hombres y de todas las naciones. Escrito en una prosa de poeta, el libro es un lúcido análisis ritual de, precisamente, los ritos más profundos del mexicano contemporáneo; es decir del mexicano que vive tiempos históricos simultáneos.

Al año siguiente, 1951, publica *¿Águila o sol?* Una serie de poemas en prosa que constituye una especie de concentración de la tentativa poética de Paz hasta entonces.²⁵

"Al final de 1951 llegó a su término la primera estancia en París. Fueron seis años de gran actividad creativa que dieron un giro particular a los cambios que el poeta había comenzado a experimentar desde su estancia en Estados Unidos. La vitalidad que su poesía tomó en Norteamérica y la sutileza que su pensamiento adquirió en Francia dieron un nuevo carácter a su pasión. El poeta y su obra habían llegado a un punto de madurez"²⁶

(25) Vid. Alberto Ruiz Sánchez, *Op. Cit.*, pp. 67-71.

(26) *Ibid.*, p. 73.

Capítulo II

Breve Semblanza de Octavio Paz

2.3.- Su relación con las culturas de Oriente: La India y Japón.

En el año de 1952, el diplomático Octavio Paz se ve obligado a dejar París y pasar todo el año entre Nueva Delhi, Tokio y Ginebra.

De enero a mayo de 1952 permanece en la India. Su relación con ésta crecería con el tiempo hasta convertirse, diez años después, en un episodio importante en su vida. A mediados de 1952, Paz es trasladado de Nueva Delhi a Japón, donde permanece siete meses. Es así como Oriente deja poco a poco huella profunda en su obra. A consecuencia de la atracción por la cultura japonesa, en 1955 Octavio Paz traduce por primera vez a una lengua occidental los poemas y las notas de viaje de Matsuo Basho, *Sendas de Oku*. Quince años después, en una reedición de ese libro, Paz trató de explicar su seducción por el Japón inscribiéndola en lo que él llama la historia de las pasiones de Occidente por Oriente.

Sus vínculos con Oriente crecerían con el tiempo. La forma estricta y seductora del poema breve japonés, el *haikú*, tuvo un desarrollo en su obra poética. Escribió varios artículos sobre el arte y la literatura del Japón. En su entrevista con Masao Yamaguchi (incluida en *Pasión crítica*), declaró: "En la tradición japonesa encontré, primero, la idea de la concentración; segundo, la idea de lo no terminado, de la imperfección. Dejar algo fuera, no terminarlo todo... Un poema japonés, dice con muy pocos elementos algo que tiene gran intensidad. Esto me interesó mucho porque va precisamente en contra de la tradición latina, especialmente la española, que se complace en la ampliación. La poesía japonesa es una lección de economía. En India son muy exagerados: escriben dos mil líneas ahí donde un japonés se limita a una exclamación... Además la poesía japonesa concentra, en un verso, una gran pluralidad de significados; está muy cargada de significaciones. Finalmente: lo no acabado. (...) El poeta no dice todo y deja al lector la posibilidad de completar su poema."²⁷

(27) *Ibid.*
pp. 74-78.

2.3.1.- Su regreso a México en los cincuentas y su participación en la vida cultural de la época.

Octavio Paz, vuelve a México, luego de nueve años de ausencia, donde permanecerá hasta 1958.

A partir de 1953, se establece nuevamente en la ciudad, continúa trabajando en el servicio diplomático y se convierte en una de las personalidades más activas de la cultura nacional, introduciendo en ella nuevos escritores del extranjero, o viendo con otro punto de vista, a los escritores y pintores de México. "Cuando regresé me encontré con un grupo de intelectuales anclados todavía en dogmas que ya en aquella época (...) eran absolutamente estériles: el realismo socialista, el nacionalismo, etcétera. Pero frente a ellos había ya un grupo disperso de jóvenes, de modo muy notable Carlos Fuentes. Se convirtieron inmediatamente en mis aliados y en mis amigos y juntos iniciamos una tentativa por cambiar la vida literaria y artística de México. (...) Yo empecé una campaña, varias batallas campales en favor del arte nuevo, muy especialmente a favor de Rufino Tamayo y de otros pintores. (...)"²⁸

Participa notablemente en la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida entonces por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Con Juan Soriano y Leonora Carrington entre otros varios artistas, escritores y pintores; funda en 1955 el grupo de teatro experimental "Poesía en voz alta", movimiento de vanguardia escénica en su momento. Publica su única obra de teatro, *La hija de Rapaccini* (1956), pieza en un acto basada en un cuento de Nathaniel Hawthorne, estrenándose ese mismo año bajo la dirección de Héctor Mendoza.

También en 1956 publica un importante libro de poesía *El arco y la lira*; con el que obtuvo, ese año, el premio Xavier Villaurrutia, el más prestigioso reconocimiento literario de México para un libro, a diferencia del Premio Nacional de Letras que se otorga a toda una obra y una trayectoria, y que Octavio Paz recibiría en 1977.²⁹

"La actividad de Paz como crítico y ensayista literario ya desde entonces era enorme. *Las peras del olmo*

(28) *Vid. ibid.*
pp. 78-79.

(29) *Vid. ibid.*
pp. 79-80.

(1957) fue el primer volumen de su obra en prosa relativamente miscelánea. Era una muestra muy reducida de quince años de periodismo cultural, una selección variada de ensayos. (...)

La exploración de Octavio Paz sobre la modernidad y sus desenlaces se ha desarrollado en la literatura, y especialmente en la poesía, pero también en el arte y sobre todo en la pintura. Como crítico de arte, Paz abrió en México un campo nuevo a la modernidad que no sólo informó de lo que se hacía en el mundo, sino que ayudó a entender la obra de los pintores mexicanos modernos. El arte prehispánico fue visto de pronto con otros ojos porque la suya era la mirada que, habiendo pasado por el surrealismo, sabía apreciar los valores de 'lo primitivo' como arte auténtico y asombroso. (...)

En 1954 publicó *Semillas para un himno*, veintidós poemas de forma y dimensiones variables, donde ya son visibles las lecciones de la poesía japonesa en su trabajo de la imagen. (...)

Vistos en la perspectiva del tiempo, los poemas de *Semillas para un himno* parecen apuntar hacia una realización mucho más ambiciosa de los temas y obsesiones que los habitan. Esa realización será un extenso poema síntesis: 'Piedra de sol'. Apareció en 1957 como culminación de una búsqueda en su poesía. (...) 'Piedra de sol' es un poema extenso fundamental en la obra de Octavio Paz. Es un poema autobiográfico pero es también la biografía de una generación. (...)»³⁰

"En 1958 apareció el libro titulado *La estación violenta*. El poeta quería referirse con esa expresión, entre otras cosas, al final de su juventud. Sentía además la necesidad de dar por terminada una época y comenzar otra. En efecto, en 1959 este hombre de cuarenta y cinco años comienza una vida relativamente diferente. (...)»³¹

Incluso en 1960 este libro quedaría dentro de la nueva edición de *Libertad bajo palabra*, cerrando así un ciclo de su obra y de su vida.

A partir de 1959, de nuevo, Octavio Paz sale de México, pero su presencia, su huella en el país ya es definitiva y sus vínculos con la vida cultural local serán mucho más estrechos que en sus anteriores salidas.³²

(30) *Ibid.* pp. 84-89.

(31) *Ibid.* p. 93.

(32) *Vid. Ibid.*
pp. 88-89.

2.3.2.- Su estancia en París y la India

En 1959 Octavio Paz sale de México y pasa el siguiente decenio en Francia y la India; en París los primeros tres años y luego en Nueva Delhi, donde sus búsquedas vitales y creativas tendrían un oasis de plenitud.³³

"Los poemas que escribió entre 1958 y 1961 fueron publicados al año siguiente en el libro *Salamandra* (...). Comienza la década de los sesenta y muchas de sus inquietudes de esos años aparecerán en sus artículos y ensayos breves que recopilará bajo el título *Puertas al campo* (1966); pero sobre todo en *Corriente alterna* (1967), entre sus libros de entonces tal vez el más ligado a las fechas en que fue escrito. Incluye textos publicados en diferentes revistas desde 1959 hasta 1965 (...). En París comienza a crearse un espacio cultural donde regirá la idea de que todo es lenguaje: código de signos. En todo hay por lo tanto una estructura oculta que es necesario desentrañar: 'estructuralismo' se llamará esa efervescencia teórica. El léxico de los estudios literarios se impregnará de la palabra 'signo' y otras similares, y bajo ese emblema del mundo como lenguaje Octavio Paz titulará sus libros *Los signos en rotación* (1965); *Conjunciones y disyunciones* (1968), 'sobre las relaciones de afinidad y oposición, unión y separación de dos signos: el signo cuerpo y el signo no-cuerpo', como se explicaría en el libro; más tarde, *El signo y el garabato* (1973), con textos escritos entre 1967 y 1972; *Teatro de signos/Transparencias* (1974), un montaje de textos elaborado por Julián Ríos, y *El mono gramático* (1974), poema extenso en prosa que cierra su ciclo oriental. Además, a mediados de la década terminaría un libro sobre uno de los padres del estructuralismo francés: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, donde se define al hombre como emisor de signos y como un signo entre los signos. (...)"³⁴

En la India, fue nombrado embajador en 1962, ahí escribe ensayos extensos sobre Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda, los cuales son publicados en 1965 bajo el título de *Cuadrivio*.

(33) *Ibid.* p. 93.

(34) *Ibid.* pp. 93-97.

Después de la aparición de *Salamandra*, Octavio Paz obtuvo el Gran Premio Internacional de Poesía otorgado por la Casa Internacional de la Poesía, en Bruselas, Bélgica. Fue la primera de las múltiples distinciones internacionales que recibiría a partir de entonces.

En 1964 conoce y se casa con Marie José Tramini. "La India nos enseñó, a Marie-Jo y a mí, la existencia de una civilización distinta a la nuestra. Y aprendimos no sólo a respetarla sino a amarla."³⁵

"Su interés por las culturas de la India aparecería en múltiples ensayos, generalmente como contrapunto a la cultura occidental. Así sucede en *Conjunciones y disyunciones* y en *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1968 y 1973). Pero es sobre todo en la poesía donde las experiencias de la India y del amor dejarían sus huellas más profundas. Los poemas de *Ladera Este*, escritos entre 1962 y 1968, muestran una transformación en la poética de Octavio Paz entendida ésta como un erotismo. (...) " .. de pronto en la India, por experiencias personales encuentro una suerte de tejido de sensaciones, de ideas, de experiencias. El erotismo, por ejemplo, no me separa ni me acerca a lo sagrado. Experiencia que para un occidental es muy difícil. El erotismo es la sexualidad convertida en imaginación. El amor es esa imaginación erótica convertida en elección de una persona. Y eso es lo que descubrí en la India y lo que probablemente cambió mi poesía. (...) "³⁶

Fechaado en septiembre de 1966, en Delhi, aparece ese mismo año su prólogo a la antología de la poesía moderna de México que ya es clásica en su género: *Poesía en movimiento. México 1915-1966*.

En 1967, Octavio Paz es aceptado como miembro de El Colegio Nacional. Su presencia cultural sigue creciendo en su país a pesar de su gran tejanía física. Su temporada en la India es sin duda una de las más productivas y felices. Sin embargo, ese paréntesis se cierra en octubre de 1968. Ante la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, Octavio Paz renuncia a ser representante diplomático de su gobierno. Se cierra una etapa de su vida y comienza otra más agitada públicamente.³⁷

(35) *Ibid.* pp. 97-99

(36) *Ibid.* pp. 99-100.

(37) *Ibid.* pp. 102-103.

Capítulo II

Breve Semblanza de Octavio Paz

2.4.- Octavio Paz y la poesía concreta

En 1967 se imprime en edición especial, adecuada a su forma experimental, la edición original del poema 'Blanco'. Una hoja única se va extendiendo y al desdoblarse va, de cierta manera, produciendo el texto porque el espacio mismo se vuelve texto. La idea es que leerlo se vuelva un ritual, un viaje con diversas posibilidades de curso. Tres columnas paralelas con diferentes tipos de letra ofrecen por lo menos seis combinaciones o posibilidades de lectura. Así lo describe el propio autor: "El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa -transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde a otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala... La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura.

Blanco es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:

- a) En su totalidad, como un solo texto;
- b) la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo «en blanco» a lo blanco -al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;
- c) la columna de la izquierda es un poema dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales;
- d) la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;
- e) cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;

f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho.³⁸

En 1969, la experimentación espacial y el arte de las combinaciones llegan en su obra a una culminación, cuando publica, en colaboración con el pintor Vicente Rojo, sus *Discos visuales*. Un año antes había experimentado con sus *Topoemas* por el camino de los caligramas de Apollinaire y la poesía concreta de Tablada.³⁹

(38) Octavio Paz, *LO MEJOR DE OCTAVIO PAZ, EL FUEGO DE CADA DÍA*, 1990, p.213

(39) Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p.101

Capítulo II

Breve Semblanza de Octavio Paz

2.5.- La poética
de Paz de 1968
a 1990. Su
regreso a
México a
principios de los
setenta.

La renuncia de Octavio Paz y sus declaraciones de los acontecimientos de Tlatelolco en 1968 a la prensa internacional, enfurecen al gobierno de México. Es atacado por la prensa oficial. Varias veces más en los años siguientes será personaje públicamente controvertido por expresar sus opiniones y por sus posiciones políticas. No regresará más al servicio diplomático.⁴⁰

"(...) Escribe un lúcido y combativo ensayo sobre México donde hace referencia abierta al movimiento estudiantil y a la matanza de Tlatelolco, a la falta de democracia en el país y a las alternativas políticas del momento, e incluye una crítica a los espejismos del desarrollo. Primero lo difunde como conferencia desde la Universidad de Texas. Luego aparecerá como libro en México con el título de *Posdata* (1970) porque lo considera una prolongación de *El laberinto de la soledad*. Es una crítica del gobierno pero, más profundamente, crítica y desciframiento de la historia de México, con todos sus errores y horrores recientes. (...) Después de dar conferencias en varias universidades de Inglaterra y Estados Unidos, vuelve a México. (...) Al comenzar los años setenta, su interés político se acentúa. (...) Diez años después de *Posdata* publicó un grueso volumen de crítica histórica y política, *El ogro filantrópico* (1979). (...) *Tiempo nublado* (1983) reúne ensayos sobre política internacional (...). En todos sus ensayos de política, Paz afirma la necesidad del intelectual moderno de ser crítico independiente de partidos o ciencias de la verdad. Él define su trabajo de analista político como la pasión inquisitiva de un escritor, de un poeta, que fuera de su poesía también da testimonio de su tiempo. Gran parte de sus artículos literarios y políticos fueron publicados originalmente en las revistas dirigidas por él en México desde el comienzo de los años setenta: *Plural* (de 1971 a 1976) y *Vuelta* (desde 1976 a la fecha). (...)

Al comenzar 1990, ante la crisis contundente y galopante del régimen soviético, Paz lleva hasta ese momento su análisis histórico político y publica

(40) Vid. *Ibid.* p. 104.

Pequeña crónica de grandes días (1990). (...)”⁴¹

El regreso a México en los setenta tiene dos facetas. Por una parte está la acción, la política. Por la otra está la poesía y la melancolía. (...)

El libro *Vuelta* reúne los poemas escritos entre 1969 y 1975. El poema largo de esta época es "Pasado en claro", escrito en 1974 y publicado al año siguiente.

En 1987 publicó *Árbol adentro*; en él surge con fuerza la vertiente erótica de su poesía confirmando que su poética es más bien una erótica, en el sentido en que es una búsqueda del otro, de 'la otredad' deseada, y un encuentro con ella en la superficie táctil del poema.

Paz ha sido un traductor apasionado e infatigable. En su libro *Versiones y diversiones* (1974), reunió buena una parte de su trabajo de traductor hasta esa fecha.

Su labor de ensayista literario también fue muy activa en esas dos décadas. Reunió artículos diversos en *In/mediaciones* (1979), *Sombras de obras* (1983), *Hombres en su siglo* (1984), *Primeras letras 1931-1943* (1988) y entrevistas en *Pasión crítica* (1983). En 1974 publicó uno de sus libros fundamentales: *Los hijos del limo*, basado en las conferencias que dio en Harvard en 1972 sobre la literatura y el fin de las vanguardias.⁴²

"En 1982 publica *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, una biografía que es a la vez un estudio de crítica literaria y un libro de historia del virreinato de la Nueva España. (...)

En 1987 apareció en tres volúmenes la obra de Octavio Paz sobre México, *El peregrino en su patria*, *Generaciones y semblanzas*, y *Los privilegios de la vista* (...). Los tres volúmenes salen a la venta bajo el título *México en la obra de Octavio Paz*, y posteriormente se transmite una serie de doce programas de televisión sobre los mismos. Octavio Paz ha trabajado con cierta frecuencia haciendo programas culturales para la televisión mexicana (...).

Un nuevo ensayo sobre las artes de México, 'Voluntad de forma', abre el catálogo de la monumental exposición *México: esplendores de treinta siglos* (1990), presentada en el Museo Metropolitano de Arte, de Nueva York.⁴³

(41) *Ibid.*, pp. 105-107.

(42) *Ibid.*, pp. 109-111.

(43) *Ibid.*, pp. 112-113.

"El tema del lugar de la poesía en la sociedad y en la historia volverá a surgir en su libro *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990), nueva prolongación de la parte final de *Los hijos del limo*, donde se examina la situación de la poesía en el mundo contemporáneo, especialmente en el largo ensayo 'Poesía y fin de siglo'. (...) 'Estas páginas -dice el poeta- no son sino una variación, una más, de esa *Defensa de la poesía* que desde hace más de dos siglos escriben incansablemente los poetas modernos.' La aparición en librerías de esta *Defensa* coincide con la noticia de que Octavio Paz obtiene el premio Nobel de literatura.

Algunos de los numerosos reconocimientos y premios que ha recibido la obra de Octavio Paz son: la beca de la Fundación Guggenheim en 1943; el premio Xavier Villaurrutia, en 1956; el Gran Premio Internacional de la Poesía, de Bruselas, en 1963; en 1972 es designado Miembro Honorario de la American Academy of Arts and Letters; en 1973 recibe el doctorado Honoris Causa de la Universidad de Boston; en 1977, el premio Jerusalem, en Israel, el Premio Nacional de Letras, en México, y el Premio de la Crítica en Barcelona; en 1979, el Gran Águila de Oro del Festival del Libro en Niza, y el doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional Autónoma de México; en 1980, el premio Ollin Yoliztli y el doctorado Honoris Causa de la Universidad de Harvard; en 1981, el premio Miguel de Cervantes; en 1982, el premio internacional Neustadt, de la Universidad de Oklahoma; en 1984, el Premio de la Paz, en Frankfurt; en 1985, el premio Mazatlán, el premio Oslo de poesía, y el doctorado Honoris Causa de la Universidad de Nueva York; en 1986, el Premio Alfonso Reyes, de México y la Cruz de Alfonso X El Sabio, de Madrid; en 1987, el premio Menéndez Pelayo, en Santander, el premio T.S. Elliot, de la Enciclopedia Británica, y el premio American Express, de Miami; en 1989 el premio Alexis de Tocqueville, de Francia, y el premio Mondale, de Italia. En 1990, el premio Nobel.

La obra de poeta, ensayista, analista político, polemista, editor, traductor, promotor activo de la cul-

tura que ha realizado Octavio Paz a lo largo de casi sesenta años de escribir, ha abierto a la literatura de nuestra lengua las puertas de la modernidad y de sus desenlaces contemporáneos, ha construido puentes hacia las literaturas de otras lenguas y de otros tiempos, ha enseñado a ejercer la crítica en la creación y la creación en la crítica."⁴⁴

2.5.1. El libro *Vuelta*, la serie de poemas "Ciudad de México" y su relación con la propuesta del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México".

La elaboración de las imágenes que integran la propuesta del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México" del presente trabajo de tesis, tienen como punto de partida la serie de poemas de Octavio Paz "Ciudad de México", incluida en su libro *Vuelta*. Al respecto, Alberto Ruy Sánchez señala: "El libro *Vuelta* reúne la poesía escrita entre 1969 y 1975. Son los poemas de un regreso a casa, no solo viniendo del Oriente geográfico sino de ese Oriente de la poesía en el que se había adentrado el poeta. La memoria revela un 'Paisaje inmemorial', pero no es la exploración de la memoria sino la de la poesía que crea y recrea mundos subvertidos al hacerse, al decirse, al leerse. Aparecen los amigos y la ciudad de los años treinta, aparecen con respiración sosegada todos sus 'Jardines errantes'."⁴⁵

La serie de poemas "Ciudad de México" es la visión del poeta de la gran urbe a su regreso, a través de ella se oye la voz de la nostalgia. La integran tres poemas "*Vuelta*", "*A la mitad de esta frase...*" y "*Petrificada petrificante*":

CIUDAD DE MÉXICO

Vuelta

A José Alvarado
Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.
Ramón López Velarde

(44) *Ibid.* pp. 113-115.

(45) *Ibid.* p. 109.

en los sillos de convergencia del aquí y el allá
el esto y el aquello

en los telares del lenguaje
en la memoria y sus moradas
pulsación de ideas con uñas y colmillos
multiplicación de razones en forma de cuchillos
en la plaza y el la catacumba
en el pozo del solitario
en la cama de espejos y en la cama de navajas
en los albañales sonámbulos
en los objetos del escaparate
sentados en un trono de miradas

Madura en el subsuelo
la vegetación de los desastres

Queman
millones y millones de billetes viejos
en el Banco de México
En las esquinas y plazas
sobre anchos zócalos de lugares comunes
los Padres de la Iglesia cívica
cónclave taciturno de Gigantes y Cabezudos
ni águilas ni jaguares

los licenciados zopilotes
los tapachiches
alas de tinta mandíbulas de sierra
los coyotes ventrílocuos
traficantes de sombra
los beneméritos
el cacomixtle ladrón de gallinas
el monumento al Cascabel y a su víbora
los altares al máuser y al machete
el mausoleo del caimán con charreteras
esculpida retórica de frases de cemento

Arquitecturas paráliticas

barrios encallados
jardines en descomposición
médanos de salitre
baldíos
campamentos de nómadas urbanos
hormigueros gusaneras
ciudades de la ciudad
costurones de cicatrices
callejás en carne viva
Ante la vitrina de los ataúdes
Pompas Fúnebres
putas

pilares de la noche vana
Al amanecer
en el bar a la deriva
el deshielo del enorme espejo
donde los bebedores solitarios
contemplan la disolución de sus facciones

A la mitad de esta frase...

No estoy en la cresta del mundo.
El instante

no es columna de estilita,
no sube
desde mis plantas el tiempo,
no estalla
en mi cráneo en una silenciosa explosión negra,
iluminación idéntica a la ceguera.
Estoy en un sexto piso,
estoy
en una jaula colgada del tiempo.

Sexto piso:
marea y martilleo,
pelea de metales,
despeñavdrirlo,
motores con rabla ya humana.
La noche

es un rumor que se desgaja,
un cuerpo
que al abrazarse se desgarrá.
Ciega,

rellga a tientas sus pedazos.
Junta
sus nombres rotos, los esparce.
Con las yemas cortadas
se palpa en sueños la ciudad.

No estoy en el crucero:
elegir
es equivocarse.

Estoy
en la mitad de esta frase.
¿Hacia dónde me lleva?

Retumba de tumbo en tumbo,
hechos y fechas,

mi nacalcaída:
calendario que se desmembra
por las concavidades de mi memoria.
Soy el costal de mis sombras.

Declive
hacia los senos flácidos de mi madre.
Colinas arrugadas,

lavadas lavas,
llano de llanto,
yantar de salitre.

Dos obreros abren el hoyo.
Desmoronada
boca de ladrillo y cemento.
Aparece

la caja desencajada:

entre tablones hendidos
el sombrero gris perla,
el par de zapatos,
el traje negro de abogado.
Huesos, trapos, botones
montón de polvo súbito
a los pies de la luz.
Fria, no usada luz,
casi dormida,
luz de la madrugada
reclén bajada del monte,
pastora de los muertos:
Lo que fue mi padre
cabe en ese saco de lana
que un obrero me fiende
mientras mi madre se persigna.
Antes de terminarse
la visión se disipa:
estoy en la mitad,
colgado en una jaula
colgado en una Imágen.
El origen se aleja,
el fin se desvanece.

No hay fin ni principio:
estoy en la pausa,
no acabo ni comienzo,
lo que digo
no tiene pies ni cabeza.
Doy vueltas en mí mismo
y siempre encuentro
los mismos nombres,
los mismos rostros
y a mí mismo no me encuentro.
Mi historia no es mía:
sílabas de esa frase rota
que en su delirio circular
repite la ciudad, repite.

Ciudad, mi ciudad,
estela afrentada,
pedra deshonrada,
nombre escupido.
Tu historia es la Historia:
destino
enmascarado de libertad,
estrella
errante y sin órbita.
Juego
que todos jugamos sin saber las reglas,
Juego que nadie gana,
juego sin reglas,
desvarío de un dios especulativo,
un hombre
vuelto dios tartamudo.

Nuestros oráculos
son los discursos del afásico,
nuestros profetas
son videntes con anteojos.
Historia:
Ir y venir sin fin, sin comienzo.

Nadie ha ido allá,
nadie
ha bebido en la fuente,
nadie
ha abierto los párpados de piedra del tiempo,
nadie
ha oído la primera palabra,
nadie oír la última,
la boca que la dice habla a solas,
nadie
ha bajado al hoyo de los universos,
nadie
ha vuelto del muladar de soles.

Historia:
basurero y arco iris.
Escala
hacia las altas terrazas:
siete notas
desvanecidas en la claridad.
Palabras sin sombra..
No las oímos, las negamos,
dijimos que no existían:
nos quedamos con el ruido.
Sexto piso:
estoy en la mitad de esta frase:
¿hacia
dónde me lleva?
Lenguaje despedazado.
Poeta: Jardínero de epítafios.

talla larga como un aullido
pechos embadurnados
frente enfoscada
mocosangre verdesecca
ira
fijeza clavada en una herida
ironavaja cuchimirada
sobre un país de espinas y de púas

Circo de montes

teatro de las nubes
mesa del mediodía
estera de la luna
jardín de planetas
tambor de la lluvia
balcón de las bisas
silla del sol
Juego de pelota de las constelaciones
Imágenes reventadas
Imágenes empaladas
salta la mano cortada
salta la lengua arrancada
saltan los senos tronchados
la verga guillotizada
trístrás en el polvo trístrás
en el patío trasero
podan el árbol de sangre
el árbol inteligente

Polvo de Imágenes disecadas

La Virgen

corona de culebras
El Desollado
El Flechado
El Crucificado
El Colibrí
chispa con alas
tizónflor
La Llama
que habla con palabras de agua
La Señora
pechos de vino y vientre de pan
horno
donden arden los muertos y se cuecen los vivos
La Araña
hija del aire
en su casa de aire
hila la luz
hila los días y los siglos
El Conejo
viento
esculpido en el espejo de la luna

imágenes enterradas
 en el ojo del perro de los muertos
 caídas
 en el pozo cegado del origen
 torbellinos de reflejos
 en el teatro de piedra de la memoria
 Imágenes
 girantes en el circo del ojo vaclado
 Ideas
 rojas verdes pardas
 enjambre de moscas
 las Ideas se comieron a los dioses
 los dioses
 se volvieron Ideas
 grandes vejigas de bills
 las vejigas reventaron
 los ídolos estallaron
 pudrición de dioses
 fue muladar el sagrado
 el muladar fue criadero
 brotaron Ideas armadas
 Idearios Ideodioses
 slogismos afilados
 canibales endosados
 Ideas estúpidas como dioses
 perras rabiosas
 perras enamoradas de su vómito

Hemos desenterrado a la Ira
 El anfiteatro del sol genital es un muladar
 La fuente del agua lunar es un muladar
 El parque de los enamorados es un muladar
 La biblioteca es una madriguera de ratas feroces
 La universidad es el charco de las ranas
 El altar es la tramoya de Chanfalla
 Los cerebros están manchados de tinta
 Los doctores discuten en la ladronera
 Los hombres de negocios
 manos rápidas pensamientos lentos
 offician en el santuario
 Los dialécticos exaltan la sutileza de la soga
 Los casuistas hisopean a los sayones
 Amamanan a la violencia con leche dogmática
 La Idea fija se emborracha con el contra
 El Ideólogo cubiletero
 afilador de sofismas
 en su casa de citas truncadas
 trama edenes para eunucos aplicados
 bosque de patibulos paraíso de jaulas
 Imágenes manchadas
 escupieron sobre el origen
 carceleros del futuro sanguijuelas del presente
 afrentaron el cuerpo vivo del tiempo
 Hemos desenterrado a la Ira

Capítulo II

Breve Semblanza de Octavio Paz

2.6.- Conclusiones.

Hacia el final de los años treinta, con la revista *Taller*, surgió una nueva generación de escritores en el medio cultural mexicano; distinguiéndose de inmediato por la nueva actitud hacia la literatura y hacia el mundo. Se diferenció de la generación anterior (los *Contemporáneos*), por su concepción del lugar especial que ocupa la poesía en los avatares de la historia: ni indiferente, ni subordinado a ella.

A esta generación pertenece Octavio Paz, quien desde principios de los cuarenta fue productivo en la creación poética y en otras labores culturales. Con ellos se abría en México una época literaria que no ha terminado. A la vez, los poetas de esa generación mexicana, junto con otros poetas de la misma generación en otros países de América Latina y España, iniciaron el cambio a lo que se convertiría en la poesía moderna Hispanoamericana.

Octavio Paz ha sido un hombre altamente productivo en el quehacer poético desde sus primeros escritos *Luna Silvestre* (1933) y *Raíz del hombre* (1937) hasta la fecha. *Intinerario* (1992) una de sus más recientes publicaciones, es como una biografía que el poeta escribe a sus casi ochenta años de edad. La concepción de poesía que distinguió a su generación: Ni poesía llanamente "social", ni poesía inocentemente "pura", se ha manifestado a lo largo de toda su obra poética y ensayística. Entre algunos de sus libros más destacados se encuentran *Libertad bajo palabra*, *El laberinto de la soledad*, *¿Águila o sol?*, *El arco y la lira*.

Octavio Paz, poeta, ensayista, analista, político, polemista, editor, traductor y promotor activo en la vida cultural del país y el extranjero, ha recibido numerosos reconocimientos, premios y distinciones a nivel nacional e internacional; entre ellos destaca el Premio Nobel de Literatura en el año de 1990.



1/70

A. Lopez 1/70

Capítulo III

Libro Alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México"

3.1.- Especificaciones temáticas

El libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México" consta de doce xilografías, imágenes que tienen como razón de ser la serie de poemas de Octavio Paz, *Ciudad de México*, configurada por: "Vuelta", "A la mitad de esta frase..." y "Petrificada, petrificante". Poemas que encierran una de las visiones que el autor tiene de la gran urbe. El objetivo del presente trabajo, es manifestar que el lenguaje metafórico propio de la poesía, es susceptible de traducirse a imágenes visuales, de modo que la expresividad de la poesía, sea plasmada en el grabado en forma inmediata y completa. De esta manera, poesía y gráfica se encaran en este trabajo complementándose, y no dependiendo la una de la otra; ya que la transformación del lenguaje literario al plástico, parece no tener fronteras. Por ello afirmo que surge inmediatamente, pues no se puede, en este juego de imágenes (verbales y visuales), determinar donde comienza y termina el horizonte de cada una de estas disciplinas respecto al objeto creado.

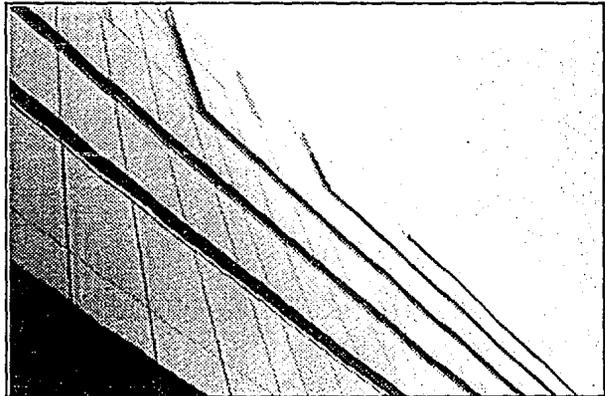
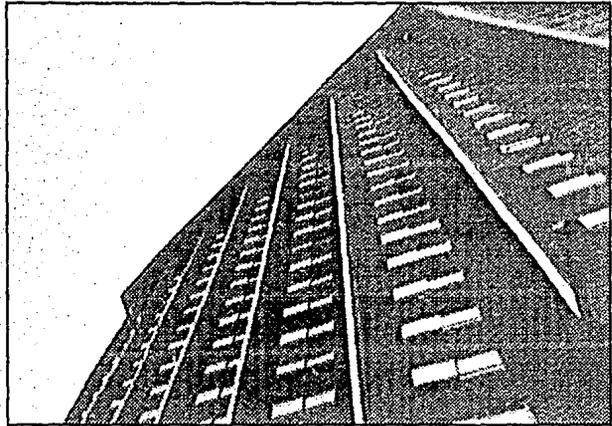
A pesar de surgir de dos disciplinas artísticas, "Paisajes Urbanos, Ciudad de México", adquirirá su lenguaje propio, y a partir de éste su autonomía, pues este trabajo de tesis, es una nueva obra que ha tomado solo como punto de apoyo fragmentos poéticos de Octavio Paz.

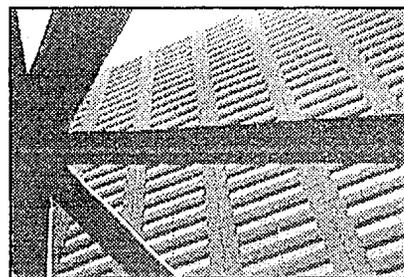
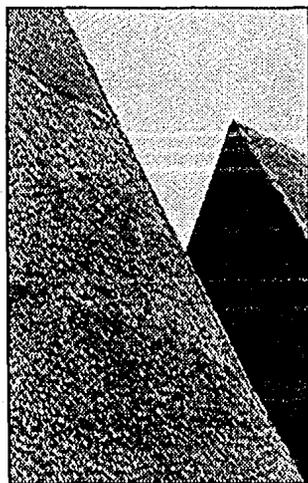
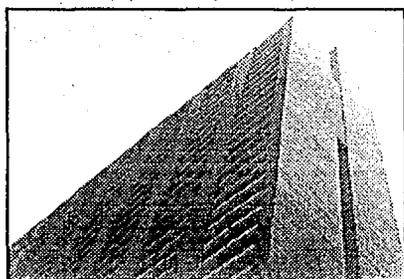
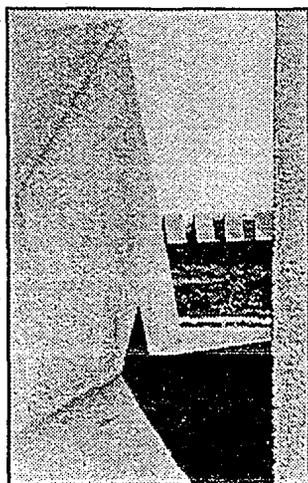
3.1.1.- La serie fotográfica Paisajes Urbanos

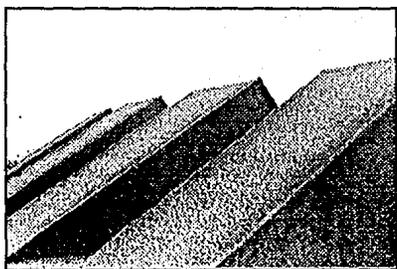
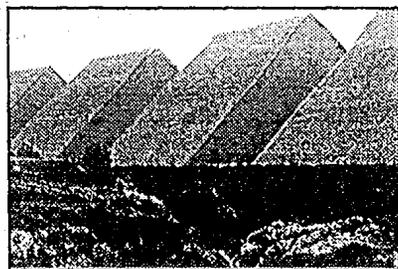
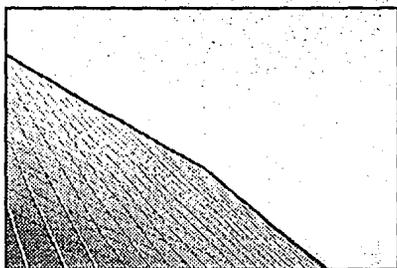
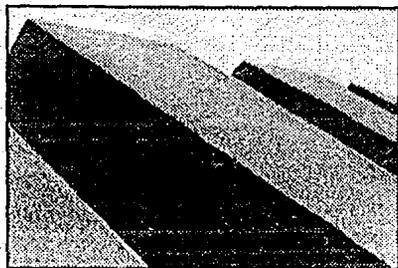
De igual manera, para la realización de las doce imágenes que integran el libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México", se tomó como referencia complementaria, parte de la serie personal de fotografías en blanco y negro Paisajes Urbanos. Ésta, es un rescate fotográfico de la Ciudad de México, que reduce a la abstracción elementos visuales reales como son, fragmentos de edificios, detalles característicos de fachadas, ventanales, es-

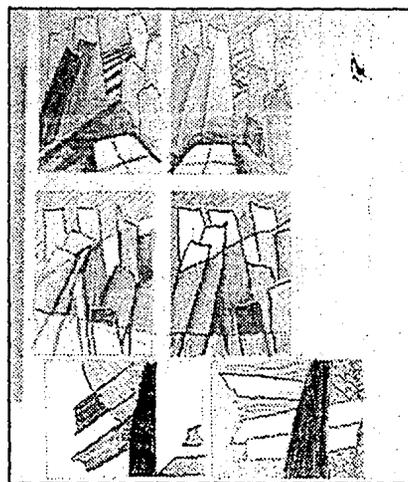
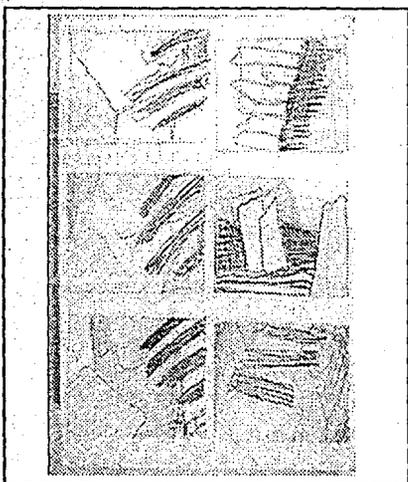
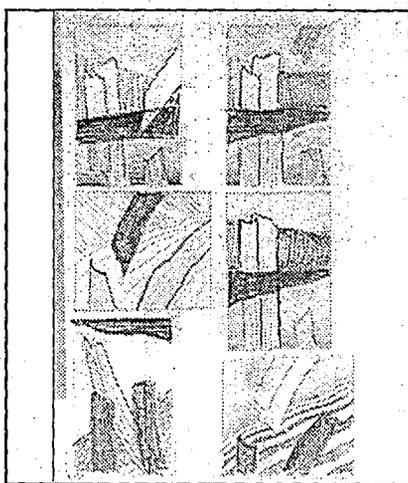
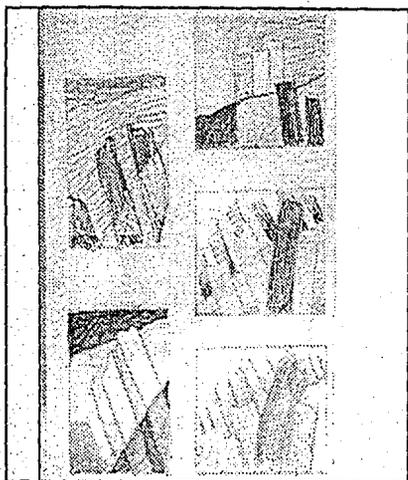
fructuras urbanas, etc. en una búsqueda de acentos visuales y de textura dentro de composiciones en las que predomina el equilibrio de valores (blancos, negros y grises intermedios), así como el uso de tensiones, direcciones y ritmos en diagonal.

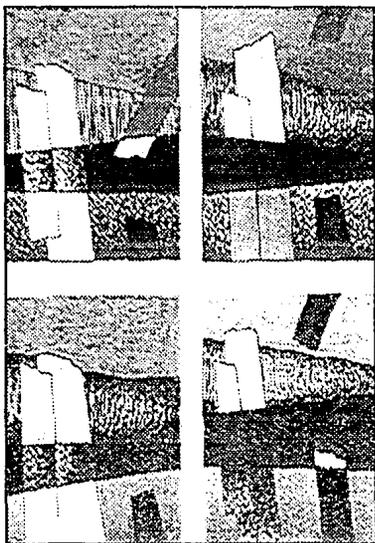
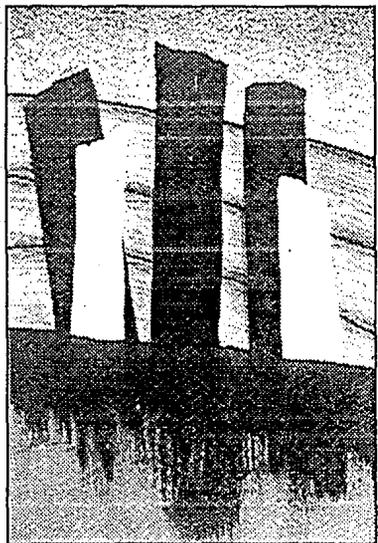
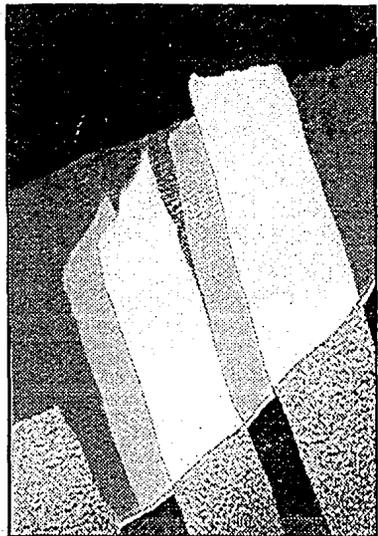
Esta información visual fue posteriormente traducida a esquemas gráficos formales, en los que se destacan elementos representativos constantes.





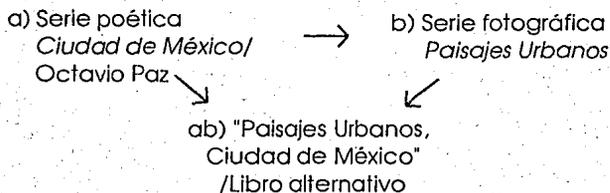






3.1.2.- Enlace de ambas referencias temáticas

Como anteriormente se menciona, las dos referencias temáticas básicas del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México" son dos series, una poética y la otra fotográfica. Ambas bajo un mismo vector restrictivo: reducir a la abstracción elementos reales de la Ciudad de México, pero valiéndose de diferentes lenguajes, poético y visual respectivamente. Así, contamos con la matriz primordial del trabajo:



De donde se distinguen dos niveles:

nivel 1: Relación de abstracciones sobre la Ciudad de México en dos diferentes lenguajes.

nivel 2: Producto de ambas relaciones que integra la reducción de constantes de ambos lenguajes, uno poético o metafórico y otro visual, rescatando elementos representativos para traducirlo a imágenes gráficas.

Libro Alternativo
"Paisajes
Urbanos, Ciudad
de México"

3.2
Especificaciones
Técnicas

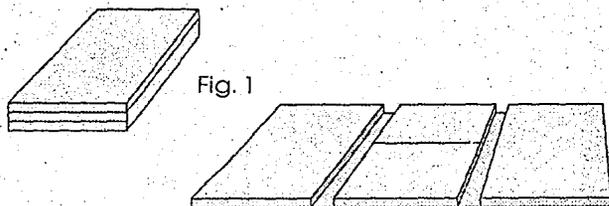
El presente trabajo de tesis consiste en elaborar una propuesta de libro alternativo (libro-objeto) dentro del área de la stampa, específicamente la xilografía. Esto se concretará en el proyecto "Paisajes Urbanos, Ciudad de México"

3.2.1.- Descripción del proyecto "Paisajes Urbanos, Ciudad de México"

La propuesta de libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México", se organizará de la siguiente manera:

La estructura del libro alternativo está constituida por tres divisiones paralelas entre sí, que en su plegamiento conforman una caja (Fig. 1). Cada división será un contenedor de cuatro imágenes de las doce que integran conjuntamente el libro alternativo. Los contenedores tienen tapas o cubiertas que permiten extraer fácilmente las imágenes, pero al mismo tiempo sirven de protección.

El manejo de tres divisiones en la estructura está dado por la temática: la serie poética de Octavio Paz que se tomó como referencia para la elaboración de las imágenes, consta de tres poemas, de tal modo que a cada división le corresponde un poema. Sobre cada tapa o cubierta estará impreso el nombre del poema correspondiente a cada contenedor. Sin embargo, como se refirió antes, estos contenedores se estructuraron de manera que al doblarse uno sobre otro, conformaran una sola caja, permitiendo así, tener una visión integral de la obra.



3.2.1.1.- Materiales utilizados en la elaboración del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México"

A fin de enumerar los materiales utilizados en la elaboración del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México", dividiremos su estructura en dos partes fundamentales: 1) la caja y 2) las imágenes contenidas en ella.

1) La caja está fabricada con cartón de encuadernación mixto de 6 libras, de aproximadamente 3 mm. de espesor y forrada en su interior y exterior con un material importado de España denominado geltex (papel plastificado con una fina textura semejante al lino) de color negro. En los cantos que permiten el plegamiento de los contenedores, se utilizó tela de algodón, también de color negro.

Se cierra por medio de broches de cuero ubicados, uno, en el contenedor central, uniendo las tapas que se abren hacia arriba y hacia abajo, y el otro, sujeto a los cantos de los contenedores plegados, lo que permite cerrar completamente la caja. (Figs. 2a y 2b)

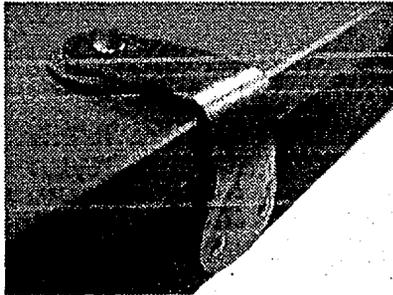


Fig. 2a

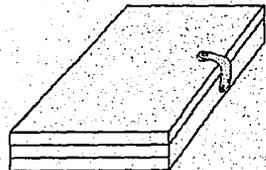
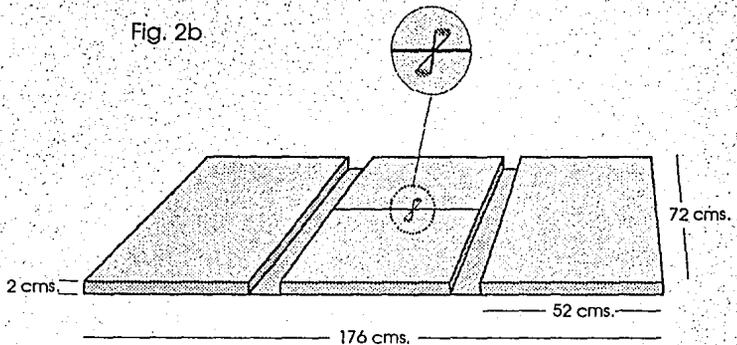


Fig. 2b



El diseño en cartón de la caja cerrada mide 72 cms. de largo, 52 cms. de ancho y 6 cms. de espesor. Recordando que la caja se conforma de tres contenedores, el espesor de cada uno de éstos es de 2 cms. La dimensión de la caja desplegada (a lo ancho), pero sin las tapas abiertas, es de 176 cms. Las medidas mencionadas anteriormente no son exactas, ya que al ser forrada la caja interior y exteriormente, aumenta el espesor del cartón modificando las dimensiones finales de la caja por algunos milímetros. (Fig. 2b)

2) Las imágenes son doce xilografías impresas en blanco y negro sobre papel Fabriano del número 21 en formato de 50 x 70 cms. Las matrices serán trabajadas en placas de triplay de 6 mm. de pino y de caoba y todas medirán 40 x 60 cms.

3.2.2.- Descripción técnica de las imágenes

Las imágenes que conjuntamente integran el presente proyecto de libro alternativo son doce xilografías, aunque también, en algunas placas, se hará uso de la collagrafía.

El formato para los grabados será utilizado de manera indistinta, horizontal o verticalmente.

Cada uno de los grabados, será impreso sobre el

papel seccionado en cuatro partes dispuestas de modo creciente o decreciente en forma sucesiva a fin de provocar un conjunto visual continuo.

Cada grabado será complementado por la introducción de fragmentos de la serie poética *Ciudad de México* de Octavio Paz, caligrafiados en los anversos fragmentados de la imagen y bloqueados por las secciones precedentes. (Fig. 3)

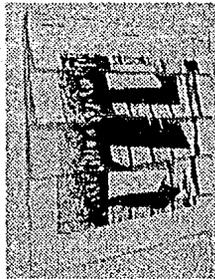
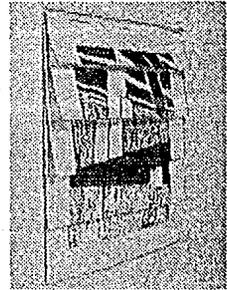


Fig. 3



La fragmentación de las imágenes se propone fundamentalmente por dos aspectos: 1) conjuntar dos lenguajes en uno, complementándose, sin depender necesariamente el uno del otro, en un intento de evitar la relación texto-imagen a manera de ilustración. Y 2) retomar el concepto de libro y aplicarlo a cada una de las imágenes para obtener, en ese sentido, doce libros de artista, que integrarán conjuntamente el proyecto, reafirmando así, la propuesta de libro alternativo.

Posteriormente, cada uno de los grabados será unido por el extremo en que coinciden las cuatro secciones del papel a manera de cuadernillos. Articulados de este modo, se podrán manejar en forma de libro con una secuencia narrativa común, o tener, según la manipulación de cada sección, diferentes secuencias de lectura.

3.2.3. Posibilidades de manejo del libro alternativo

Con el propósito de describir las posibilidades de manejo y secuencias de lectura del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México", separaremos nuevamente su estructura en sus dos partes fundamentales, la caja y las imágenes.

1) Como ya se ha mencionado antes, el diseño total de la caja está configurado por tres contenedores paralelos entre sí. Para describir la secuencia de manejo propuesta por la estructura en sí del diseño de la caja, partiremos con ésta completamente cerrada (es decir, con los contenedores plegados uno sobre otro).

Después de abrir el broche que cierra totalmente la caja, el primer contenedor abre de derecha a izquierda y el siguiente de izquierda a derecha, quedando completamente desplegada, permitiendo la visión, a un mismo tiempo, de los tres contenedores. (Figs. 4a, 4b, 4c y 4d)

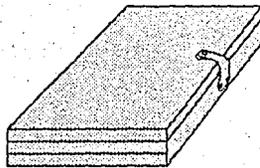


Fig. 4a

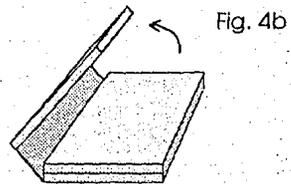


Fig. 4b

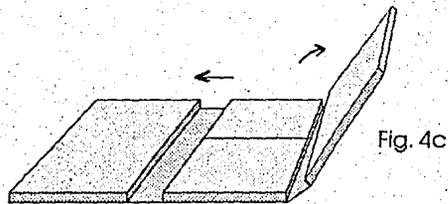


Fig. 4c

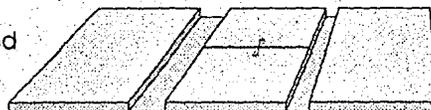


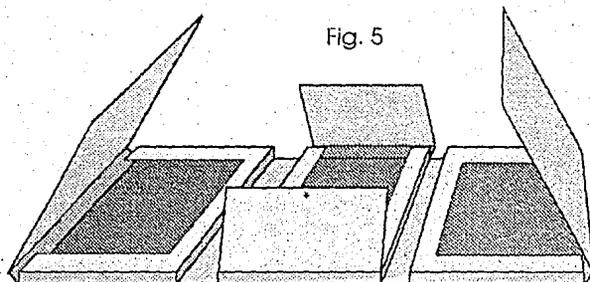
Fig. 4d

Semejantes entre sí, podemos definirlos por su ubicación; el primero, colocado a la izquierda, abre de derecha a izquierda; el contenedor central, tiene tapas que abren del centro hacia afuera (hacia arriba y hacia abajo), y por último, el de la derecha, se abre de izquierda a derecha.

Una vez abiertos los contenedores, queda a la vista la primera imagen de cada uno de ellos.

Las tapas de cada contenedor son abatibles para permitir extraer e introducir las imágenes con mayor facilidad.

Las tapas de los contenedores laterales se abaten según su ubicación, hacia la derecha o hacia la izquierda. Del contenedor central, sólo es abatible la que abre hacia arriba, para que las imágenes entren como en un sobre. (Fig. 5)



2) Como previamente se explicó, cada una de las imágenes quedó articulada a manera de cuadernillos; por lo que la primera secuencia de lectura y posibilidad de manejo las da el sentido en que están unidas. Ya que, de acuerdo a esto, se encontrarán en forma creciente o decreciente, y, recordando que el formato se utilizó tanto horizontal como verticalmente, tendrán direcciones comparables a los puntos cardinales, hacia el norte, el sur, el este y el oeste, (es decir, habrá imágenes con secuencias de lectura de arriba hacia abajo, o de derecha a izquierda y viceversa).

Las posibilidades de manejo arriba descritas, tanto para la caja como para las imágenes, son las que se

establecen de acuerdo a su diseño intrínseco. Sin embargo, es preciso aclarar que no son las únicas, pues queda al lector la probabilidad de otras opciones dispuestas por el mismo. Como el ir abriendo los contenedores en cualquier otro orden, o abrir solamente uno y disponer de las imágenes, ya sea colocándolas en distinto orden o variando la secuencia de lectura independientemente de la establecida por el sentido de la encuadernación.

Libro Alternativo
"Paisajes
Urbanos, Ciudad
de México"

3.3.- Proceso de
elaboración del
libro alternativo
"Paisajes
Urbanos, Ciudad
de México"

El proceso de elaboración del libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México" se resume básicamente en dos etapas, la primera, fundamentalmente de bocetaje (incluyendo búsqueda de materiales, organización de ideas, etc.) y la segunda de producción y ejecución de los proyectos planeados.

Continuando con la división de la estructura del libro alternativo, se hablará primero de la caja.

La idea inicial era una caja donde las divisiones (tres también), fueran perpendiculares entre sí. Con la idea de que el despliegamiento fuera más evidente (con respecto a las direcciones propuestas en las imágenes). (Fig. 6)

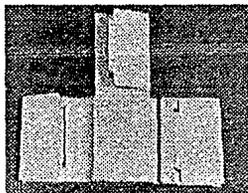


Fig. 6

Los obstáculos presentados en esta primera propuesta fueron, primero, el hecho de que el despliegamiento no correspondía totalmente a las cuatro direcciones que presentarían las imágenes, (ya que sólo se obtenían tres); y segundo, la dimensión final de la caja. El desdoblamiento del contenedor central sólo se haría, o hacia arriba o hacia abajo, pero no hacia ambos lados al mismo tiempo, y, tomando en cuenta las medidas finales de cada contenedor, 52 x 72 cms., se tornaba visualmente "pesado" hacia cualquiera de los lados que se abriera, desbalanceando el lado contrario. E independientemente del peso real, las medidas totales de la caja desplegada (aproximadamente 1.76 mts. de ancho por 1.50 mts. de largo), dificultaban su manejo.

Por lo que se decidió manejar los contenedores en forma paralela, y que las tapas del contenedor central, se abrieran hacia arriba y hacia abajo, coincidiendo con las direcciones planteadas en las imágenes, y haciendo, a pesar de su tamaño, relativamente sencilla su manipulación.

En cuanto a los materiales para la fabricación de la

caja, se pensó en madera o acrílico, pero fueron descartados porque implicaban el uso de bisagras, las cuales no fueron de mi agrado.

Otro material que también se pensó, fue el que finalmente se utilizó (cartón), pero de manera inicial se planeó forrado de tela (básicamente lino). El impedimento para esto último, fue precisamente la consistencia de la tela, que impedía forrar en forma pareja, y el deshilachado que afectaba las aristas y/o dobles de todo el diseño de la caja.

Además de lo anterior, cabe mencionar también dos factores de suma importancia, que se convirtieron en obstáculos: el tiempo limitado y los costos (que evidentemente eran más altos, de haberse utilizado cualesquiera de los otros materiales antes mencionados).

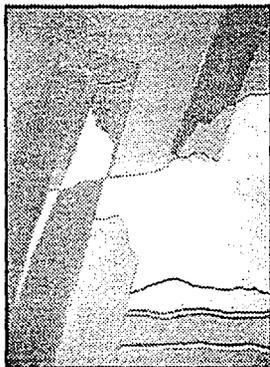
En relación a las imágenes, podemos decir que la etapa de bocetaje, en base a la lectura constante de los poemas, y retomando las estructuras compositivas de las fotografías, pudo concluirse rápidamente. Dentro de esta primera etapa, cabe mencionar el hecho de que la fragmentación de la imagen, se había proyectado en cinco partes en vez de las cuatro que quedaron finalmente.

La modificación se debió únicamente al largo del papel (70 cms.), ya que al dividirse en cinco partes, una de éstas quedaba con una porción de imagen sumamente pequeña, haciendo innecesaria esa división.

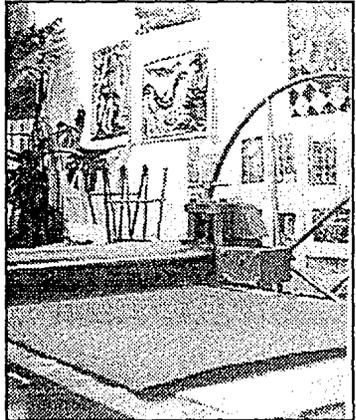
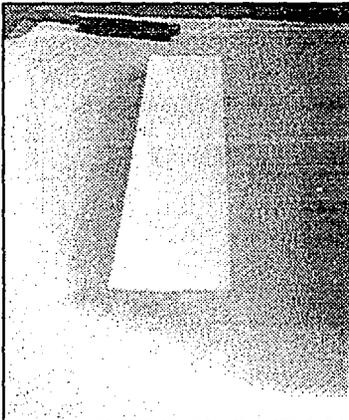
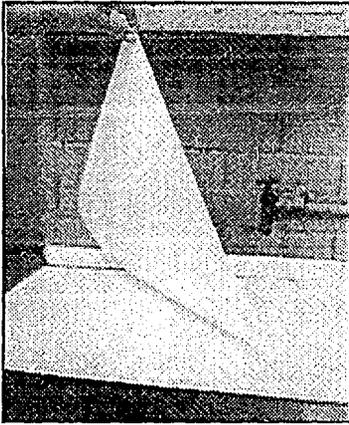
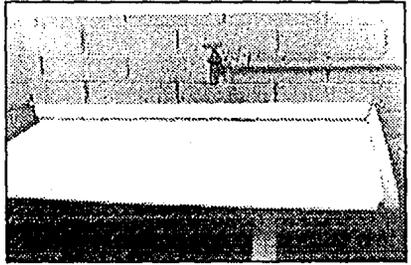
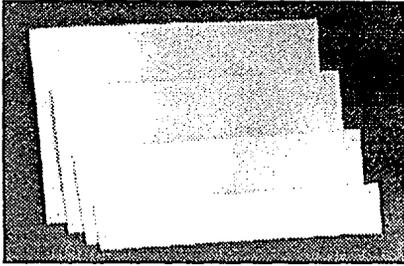
La segunda etapa, la producción de las imágenes, fue la que llevó más tiempo, considerando desde la preparación de las placas (escoger la madera, cortarla y pulirla), transferir los bocetos finales, llevar a cabo la talla en cada uno de los grabados, hasta su impresión final, (pasando por las pruebas de estado).

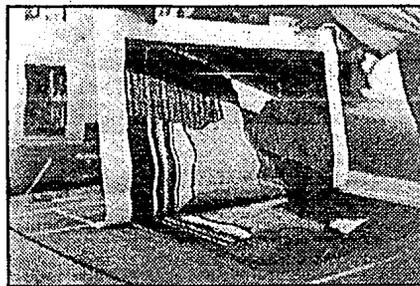
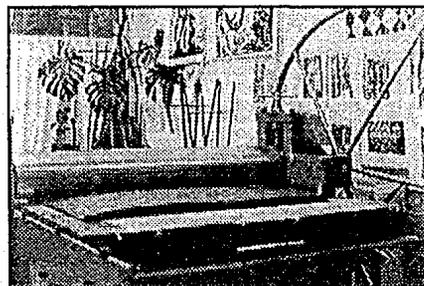
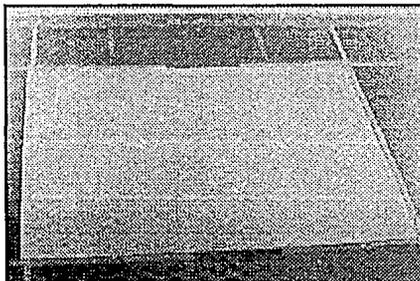
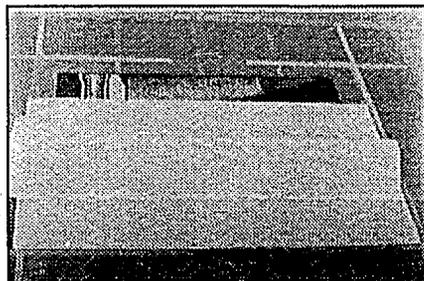
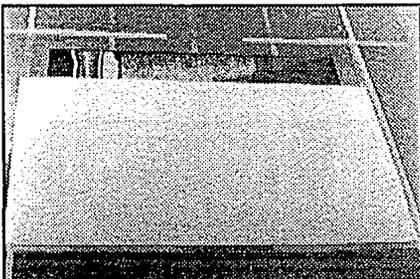
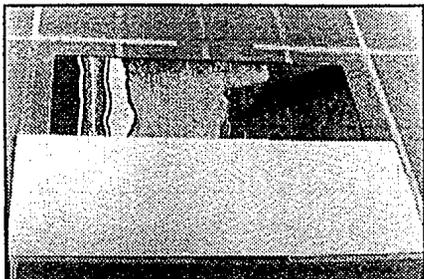
En este punto en particular (la impresión), y debido a la fragmentación de la imagen, debieron hacerse algunos ajustes, como por ejemplo, cortar el papel en cuatro secciones antes de humedecerlo, para posteriormente, imprimir cada uno de los grabados ya con el papel dispuesto en forma creciente o decreciente, según correspondiera. Para centrar la imagen, dejan-

do el margen para su posterior encuadernación, se utilizó un registro auxiliar de fibracel, en el que se midieron las distancias y se trazaron las líneas sobre las cuales caería cada sección de papel, quedando así, la imagen centrada según el sentido en que fueran a unirse cada una de ellas, (recordemos que se usaron las direcciones de los cuatro puntos cardinales).



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA





Una vez impresos los doce grabados, se procedió a encuadernarlos cosiendo los cuatro folios de papel y colocando una costilla del mismo material con el que se forró la caja (geltex). De esta manera, fueron integrados a cada uno de los contenedores según correspondiera, concluyendo así, el proyecto de libro alternativo "Paisajes Urbanos, Ciudad de México".

Conclusiones Generales

Una vez terminado el proyecto "Paisajes Urbanos, Ciudad de México", las conclusiones se pueden dar en dos sentidos. Dentro del primero, es importante señalar la relevancia, que como modalidad de titulación para la carrera de Artes Visuales, tuvo el Seminario; y es en este aspecto, donde cabe mencionar el apoyo y estímulo constantes de los Maestros Daniel Manzano A. y Pedro Ascencio M., para llevar a buen término cada uno de los proyectos, por lo que desde ese punto de vista, podemos decir, que los planteamientos iniciales fueron cumplidos.

En cuanto a la propuesta de libro alternativo presentada, habría que señalar sus aciertos y sus deficiencias. Respecto a los primeros y dentro del aspecto gráfico formal, podemos apuntar, que el objetivo planteado, de conjuntar dos lenguajes diferentes, en uno solo, pudo realizarse en forma cabal.

Las deficiencias podrían observarse en el aspecto estructural del proyecto, hablando en específico de la caja, en cuanto a materiales utilizados en su fabricación; ya que los empleados, fueron muy limitados respecto a la gran variedad que presentan diversas propuestas de libros de artista o libros-objeto, manifestándose en ese sentido, como escasamente propositiva; situación determinada fundamentalmente por la limitante del tiempo.

Ante esto, sin embargo, considero que de manera general, el objetivo principal del proyecto tuvo un buen resultado y abrió una pauta de investigación sobre los libros de artista, que puede profundizarse en diversos ámbitos, desde sus antecedentes ideológico-políticos, pasando por el aspecto formal-temático, hasta el manejo, distribución y consumo de los libros de artista, ya que examinándolos individualmente, se podría obtener un análisis íntegro del rubro *Libros de artista*.

Bibliografía General

Carrión, Ulises. "El nuevo arte de hacer libros", revista *Plural*, México, febrero de 1975.

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, 47 pp.

Goldstein, Howard, "Algunas reflexiones sobre los libros de artistas", *Ibid.*

Kartofel, Graciela / Marín, Manuel, *Ediciones de y en artes visuales: Lo formal y lo alternativo*, México, UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1992, 102 pp.

Lara, Magali, "Editoriales Visuales", *Artists' Book: A Critical Anthology and Sourcebook*, EUA, Visual Studies Workshop Press, 1985, 269 pp.

Lippard, Lucy R., "El libro de artista se hace público", *Ibid.*

Paz, Octavio, *In/mediaciones*, México, Seix Barral, 1990, 265 pp.

Paz, Octavio, *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*, México, Seix Barral, 1990, 358 pp.

Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz. Tomo III. Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 513 pp.

Paz, Octavio, *Vuelta*, segunda edición, México, Seix Barral, 1990, 92 pp.

Paz, Octavio, "Primeros pasos", revista *Vuelta*, México, núm. 206, enero de 1994, 77 pp.

Pecanins, Yaní, "El libro como objeto artístico", revista *Comunicación Visual*, México, (s/f).

Renán, Raúl, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1992, 102 pp.

Rice, Shelley, "Palabras e Imágenes: Los libros de artista como literatura visual", *Artists' Book: A Critical Anthology and Sourcebook*, EUA, Visual Studies Workshop Press, 1985, 269 pp.

Ruy Sánchez, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, 1990, 126 pp.

Tannenbaum, Bárbara, "El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje. Aspectos formales del 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, 47 pp.

Wilson, Martha, "La página como espacio artístico. Desde 1909 hasta la presente" *Ibid.*