



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"ESTE LIBRO ES FALSO, EL AUTOR."

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
GERMÁN FRAUSTRO NADAL

MTRA. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

MÉXICO, D. F. ENERO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

PALABRAS AL LECTOR

CAPÍTULO 1: BRINDIS

- Por los objetos como soluciones inesperadas frente a la existencia humana
 - El objeto como portador inalienable de la verdad
 - El objeto como único testigo de la existencia humana
 - La conversación con las obras
- Por la mentira como una de las bellas artes
 - El madero salvavidas
 - La máscara de Darth Vader
 - Cuando encamina la sabiduría: los diálogos de Platón
 - Logros de pureza artística que los auténticos no alcanzan
- Por los contenedores de la memoria
 - La obstinación por seleccionar y clasificar
 - Algunas prudencias sobre el ejercicio de resguardar
 - Las colecciones de la colección

CAPÍTULO 2: ESPÍRITU, CUERPO Y PENSAMIENTO BIBLIÓPATA

- La naturaleza post instrumental del libro
- Imagen
- El fetichismo de la reproductibilidad y lo reproducido
- Las provisiones del libro: tiempo y espacio
- El libro de artista
 - El *nuevo libro*
 - Ulises Carrión

CAPÍTULO 3: LASTING MATCH

- La necesidad de una sombra para platicar con Francisco Díaz de León y Julio Torri
- Tres hombres se saludan (entrevista quizás apócrifa con Julio Torri)
- Arqueología ampliamente parcial de Francisco Díaz de León
 - Vocación íntima
 - Árbol genealógico
- Colofón

ÚLTIMAS CAVILACIONES

FUENTES DE CONSULTA

→ ESTE LIBRO ES FALSO, El autor.

Germán Fraustro Nadal

Mi Tutora:

Mtra. M^{rs} Eugenia Quintanilla Silva

En una conferencia pronunciada por Borges hace casi 35 años y publicada posteriormente en varias ocasiones (Borges, 2009), platicaba con su audiencia sobre Paul-François Groussac, escritor y bibliotecario de origen francés con quien compartió, a distintos y lejanos tiempos, la dirección de la Biblioteca Nacional de Argentina y, de la misma manera, también la ceguera, ese estado orgánico que, más seguido de lo recomendable, solemos usar como sinónimo de "impedimento".

Entre otras diversas actividades, Groussac fue redactor de obras históricas que actualmente se consideran caducas por sus propios colegas, pues hoy se dispone de mayor documentación para profundizar y mejorar las conclusiones a las que el autor llegó en su momento. Sin embargo, Borges también señala algo que normalmente se nos olvida: que Groussac, como todo escritor, construyó en realidad dos obras, una primera que es el asunto al que intenta dar respuesta, y otra más que es la forma en que traza el camino para dar por cumplido su objetivo. Respecto a esta última, Groussac maniobró con tal genio las palabras y estructura del lenguaje, que fue considerado como uno de los más importantes renovadores de la prosa en castellano... nada despreciable para un autor de carácter "percedero".

La ceguera, ese mal-llamado "mal" que en palabras

autobiográficas del escritor argentino propicia el inicio de algo que aparentaba ser un final, le llevó a comprender que nuestra existencia opera necesariamente en un codo a codo con la de los otros hombres y, adicionalmente, le ofreció la posibilidad de abrirse a un tipo de lectura del mundo que, de otra manera, no hubiera podido confiar a los órganos a los que finalmente confió. Ahora no sólo se percataba de un mundo exterior distinto, sino que, y quizá más importante, "veía" un universo en su propio cuerpo que hasta entonces no había conocido debido al privilegio de veracidad que le había conferido a sus ojos.

... Y he ahí, en unos cuantos párrafos escritos elocuentemente por Borges, lo que esta tesis ha tardado varios años en apenas esbozar con un horrible sabor de obriedad: que en toda forma hay un camino que se convierte en fondo, y que atrevernos a reconsiderar las nociones de amistad y certeza con que normalmente nos desenvolvemos, permite la posibilidad de replantear los límites de nuestra estancia consciente, racional y emotivamente consciente, dentro de este mundo compartido.

¿Cómo, entonces, defender las ciento-cuatro páginas del escrito que tienes entre las manos? ¿Cómo justificar que dentro de todos los párrafos que siguen, refritos de textos ajenos, se encuentran, a lo más, una o dos novedades dignas de ser referenciadas? No quisiera ofrecer estas líneas en términos de advertencia, sino, por el contrario, hacer caso de las últimas

recomendaciones que señaló José Luis Brea (2011) antes de morir: mostrar abiertamente las heridas, es decir, subir al escenario también la debilidad, la inseguridad, el miedo, la vulnerabilidad y las facetas más frágiles como rías de paso al encuentro con lo más profundo, con aquello que normalmente se esconde muy por detrás de discursos indudables cuando, por el contrario y las más de las veces, estos llevan a mecanizar nuestra alienación.

Para el caso de estas líneas, es poner en evidencia que no me había internado de manera seria en las nociones de que hablaba sino hasta el momento de verlas siendo escritas por propia mano, y que, encontrándome en ellas tan sólo mediante la intuición, se familiarizaba peligrosamente con solapar una pereza intelectual de la que aún no estoy muy seguro haber logrado dominar.

Este texto es la documentación -¿arte muy actual?- de un proceso de comprensión personal, esto es, de un camino de descubrimiento propio y no necesariamente jugoso para otros, pero con el que aspiro a sanar un ser íntimo puesto en comunión; aún hay algo recónditamente interno que no logro poner en evidencia frente a mi conciencia y que impide que vaya caminando por la vida desprendido de tal aspiración.

Las reflexiones del primer apartado son un paseo que obro alrededor de los aspectos de veracidad que encuentro en los artefactos mátericos, de la capacidad creativa de la mentira

y de los problemas que observo en la memoria oficializada. Son preguntas que, todas ellas, provienen de una u otra manera de mi propia tradición formativa como conservador de bienes culturales; esta especialidad que pide ayuda a otras disciplinas apenas a cuentagotas porque sigue necia en aprender a caminar solita, me crea un malestar constante; los problemas que plantea e intenta resolver resultan francamente inocentes cuando se comparan con aquellos que la realidad cotidiana acomoda frente a nuestro rostro; y, sin embargo, confieso que muchas de las soluciones y escalas a las que llega me parecen profundamente atrevidas y con un potencial como fuente de nuevo conocimiento que los conservadores aún no hemos sido capaces de revelar. A final de cuentas, nuestra actividad ejercida sobre los objetos del pasado forma parte de una realidad más amplia dentro de la que se urde.

El propósito del segundo apartado capitular está orientado a revisar esos objetos, esa acción, con que me siento profundamente identificado: la impresión de libros. Aquí no existen diatribas como las anteriores —quizá sea señal de una entrega acritica y desenfocada, tendré que repensarlo—, pero con él acaricio la posibilidad de volverme ciego y continuar la exploración, ahora narrativa, del acto de hacer un libro y el sentido artístico que entraña para empujarme hacia el camino poéticamente teórico formalizado por autores como Ulises Carrión hace más de 40 años.

El último capítulo es una especie de bitácora del proyecto editorial final. Recién comprendo que éste es sólo una parte de un acto mayor que incluye la presente escritura, pero a final de cuentas me ha seguido pareciendo necesario como pretexto tangible de todo lo hasta ahora desarrollado. Por otro lado, este apartado tuvo mucho de desenlace —de soltar el lazo— para enfrentarme a una fascinación melancólica por el pasado de la que aún no he tenido habilidad para hacer duelo; en el vínculo con Francisco Díaz de León y Julio Torr, los dos autores muertos con quienes me relacioné para este proyecto, reconozco la apropiación de una pérdida sanguíneamente ajena pero que me sigue seduciendo y que por momentos dudo en querer resolver, si por resolver se entiende terminar. En su latencia sigo abrevando, sigo recogiendo algo que me alimenta.

Las conclusiones a las que eventualmente van cayendo cada uno de los párrafos escritos a lo largo de estos tres capítulos tienen rasgos monolíticos, pero, por debajo de ese disfraz, no siempre son ideas por cuyo contenido esté dispuesto a tratarlas como verdades irreductibles; más allá de la posición que detentan, el juego primordial fue generar segmentos discursivos suficientemente acuerpados para ser capaces de conversar entre sí —el lector seguramente encontraría discusiones y aún confrontaciones serias entre ellos—; parte de esto fue decidido durante un seminario impartido por

Ana María Martínez de la Escalera en el que me quedó claro que fijar ideas es matarlas, pero estructurarlas con el mayor rigor del que tengamos gracia permite estudiarlas y hasta dudar de ellas desde su propio centro; en ello encuentro el verdadero fundamento académico de cualquier tesis, de esta tesis.

Nombrar el trabajo que ahora presento como "proyecto", siembra un principio de conflicto al entender este término como "... un resultado pretendido con anterioridad" (Yébenes, 2008, p.22), pues, al final, le apuesta a un arte de proceso, de acciones que abren caminos sin saber del todo hacia dónde conducen sino por una postal apenas sensible: veo a mis amigos correr y saltar en parajes que se me autojan cada vez más, mientras tanto, me encuentro a mi mismo moviéndome apenas a gatas.

No se diga más, aquí voy. Espero sinceramente que tu placer comience con la lectura.

→ Por los objetos como soluciones inesperadas frente a la existencia humana.

El objeto como portador inalienable de la verdad.

Casi todos vivimos saltando a puntillas entre distintos planos; brincamos de uno a otro aunque al final existen de manera simultánea por bondad de los muy diversos mecanismos de memoria. Con el riesgo que la licencia incluye, podríamos resumirlos en tres: a uno le llamaríamos "el plano de la conciencia" —a salvo de encontrar un mejor término—, en donde confluyen y tejen las ideas, emociones y sentimientos, es ése donde los mesías resguardan la única y verdadera libertad de una víctima, o donde lidian nociones tan antagónicas como la razón y la pasión, y que —con algo de entrenamiento— es posible abrigar de los ojos ajenos mediante el silencio, aunque en el fondo sea tan sensible al jilo de lo externo que se conocen pocos místicos, yoguis o locos que hayan llegado a quarecerse a la manera de la conciencia pura de un dios. Al segundo podríamos denominarlo como "el plano de la acción", íntimamente ligado al cuerpo —parte del tercer plano— pero del que es cosa aparte, pues tenemos evidencia de cuerpos con movimientos tan lentos para el interés de nuestra conciencia, que se nos presentan como inanimados; la acción es movimiento, puesta en ~~escena~~ escena, aún "decisión"

de quedarse quieto y de ahí sinónimo de un presente continuo puro. Y finalmente, entonces, "el plano de la materia", lo tangible, el estar físico de lo que en ocasiones llamamos soporte, cuerpo que es también sustento de otra cosa llamada conciencia y acción.

Sabemos, por la experiencia, que no existe conciencia pura, acción o materia puras, siempre hay conexión y reflejos entre los tres mundos. Demidá (2008) consideraba que "no se puede escribir o que no se puede hacer filosofía sin tener en cuenta la confesión. Esto es, la propia corporalidad y las marcas y las inscripciones [...] que esa corporalidad lleva consigo" (p.17). Pero cuando los cruces suceden solemnemente para intentar que uno sea el modelo de explicación del otro, resulta en un simulacro fallido. Por el contrario, en la propia imposibilidad para explicar un mundo a través del otro, queda expuesta la más íntima naturaleza del segundo, del que hace el intento pero en su ambición termina declarando de sí mismo.

Desde esta perspectiva, los modelos que en su operación se autoconfiesan, recobran semblantes de autenticidad. Este rasgo —no siempre efecto de la madurez sino también de la más temible inocencia— es el que permite el acercamiento, ahora sí, hacia una conversación vital entre los mundos, plática que siempre será endeble ante la burla a menos que incluya algo de ironía, pues, como dice Margo Glantz (2006), "la ironía no se presta a la burla aunque con la ironía se

puede justificar a los demás", es decir, con ella, el mundo de la conciencia puede atravesarse a dar saltos que al destino le parezcan excesivamente temerarios y vulnerables al descrédito humorístico y, a pesar de ello, salir adelante.

Pero los objetos —en especial los hechos por nuestra mano— son un caso particular y su naturaleza material les suele prometer victoria desde el principio. Su fisicalidad ha surgido de la muestra y al mismo tiempo la trasciende. A diferencia de la acción llevada a cabo por los animales —es decir, la navegación a través de uno de los planos operada por un ser que no somos nosotros y que tampoco ha sido hecho por nosotros—, la naturaleza material de los objetos sucede autónoma habiendo iniciado dependiente. Esa sola característica permite aprovecharlos como puente entre las dimensiones que habitamos o hemos habitado; la circulación de objetos humanos —por supuesto no hablamos de una roca o una semilla— nos da oportunidad para repensar continuamente la administración y delimitación de los tiempos y lugares que establece nuestra conciencia —la sensible, espiritual y cognitiva—. No cabe duda que la risa malvada de la hiena funciona para cavilar sobre nuestro humor, pero pareciera quedar rebasada por la dimensión constelativa que regala cualquiera de los autorretratos de Messerschmidt realizados hace más de 240 años; podemos acudir a los animales para proyectarnos y usarlos como modelos de explicación, pero la provocación de los objetos radica en que son, en sí mismos,

la explicación, aún críptica, de lo que nos hace iguales o diferentes a los hombres en el tiempo y el espacio.

El objeto como único testigo de la existencia humana.

Hace relativamente poco, en 1990, miles de hombres y mujeres de la etnia Tutsi fueron asesinados en Ruanda. Posterior a la masacre la mayoría de los cuerpos permanecieron apilados a las afueras de la iglesia de Nyarubuye sin ser enterrados. Tan escalofriante exposición fue la única solución que encontraron los deudos para negar olvido a un hecho tan traumático, la tristeza por el número de muertos se tornó aterradora al saber que los verdugos habían sido los mismos con quienes las víctimas cohabitaron hasta aquel momento en aparente paz. (Riaino, 2003, p.5)

Si los objetos testifican al hombre, el propio cuerpo humano —aún el despojado de vida— es materialidad prácticamente pura que certifica, por encima de cualquier otra, la existencia de nuestro pasado. Se convierte, apoteósicamente, en puente de rememoración hacia el evento que ya ha ocurrido, un pasado que puede ser tan gozoso como doloroso. Nuestro cuerpo es nuestro primer testigo y resulta curioso que cuando volteamos la mirada hacia los libros —esos objetos que materializan hondamente el mundo de la conciencia, lugar donde emana el auto reconocimiento que nos diferencia del resto de cuerpos—, los describimos bajo términos como cabeza, pie,

lomo, frente, ceja, nervios y hasta alma, alma que aún en su acepción inmaterial asienta el eje del movimiento corpóreo.

La compleja relación entre la esfera de la conciencia y la de los objetos asume y asigna sentidos en un vaivén constante que, muy a pesar de las consideraciones zen, nunca disolverá sus límites hasta llegar a fundirse en una sola entidad. Es difícil definir la causa que lo impide pero lo importante es que el suceso aparece ahí como un gran sendero para pasear; su presencia indescriptible es una quimera que seduce fuertemente, una asíntota que conserva la posibilidad del juego en la propia manifestación de la distancia eternamente insalvable.

Por otro lado, parte del juego también se atisba en la aparente eternidad de los objetos, en la longevidad material con que suelen superar a la del hombre, a nuestra conciencia; esta aparente eternidad nos permite convivir con objetos creados por conciencias desaparecidas y de ahí que su estatus como testigos presenciales del pasado induzca a confiar en la inminente veracidad de su materia; ésta sola es verdad de un pasado que pocas conciencias podrían construir por sí mismas. De ahí que nos aventuremos a creer que, si acaso podemos salvar el naufragio al que nos lanzan las nociones falsas nacidas en el mundo de la conciencia —esos conflictos que nos arrojan de frente a la contrariedad, a escuchar el susurro de la muerte—, es por la imposibilidad absoluta de

que nazcan objetos falsos provenientes del mundo de la materia: no existe mentira en el artefacto que testimonia, éste siempre puede salir a flote como un fragmento de madera al cual asirnos.

Sin embargo algunos objetos flotan más que otros. Los objetos que logran funcionar como unión con otros tiempos —objetos puente, como los llamó Pilar Riaño (2003)—, sostienen, paradójicamente, la frágil permanencia de la conciencia humana. Philip Gourevitch, aquel periodista que habló sobre la masacre de Ruanda, necesito presenciar los cadáveres, tocarlos con sus propios ojos para ser capaz de hacer real conciencia de lo sucedido. El vínculo material, el estar físico, fue, pues, el medio para revivir un evento traumático cuya profunda complejidad había quedado relativizada en los medios de comunicación que adoptan la distancia como virtud: tv, radio, prensa, foto. Pero decir que las acciones se conectan con la conciencia tan sólo por estar frente a los objetos, puede ser una conclusión algo ingenua. La mirada llena de sentido, la que reconoce relaciones e implicaciones, es la que puede construir una rememoración —o puente— verdaderamente efectivo, tal como menciona Riaño, y aquí añadimos: es aquella que además de acudir al reconocimiento, re-conocimiento, logra proyectar su propio estatus existencial al del objeto mirado, es decir, la que también es consciente de su propio cuerpo entrando entrando en

contacto con el del objeto, ésta es la mirada que puede superar el nivel puramente mnemotécnico y hallar conexiones profundas entre las acciones, la experiencia del pasado.

Esto suena inmejorable en palabras, pero en el momento en que verdaderamente suceda, estaremos cerca de tocar la utopía de transgredir las fronteras dibujadas por las categorías temporales con que suelen clasificarnos como hombres de hoy en franca diferenciación con los de ayer.

La conversación con las obras.

Uno de los pocos que llegó a conseguirlo fue Joseph Beuys, quien realizó una serie de vitrinas a las que tituló "Demonstration Auschwitz". La estrategia fue colocar objetos en su interior provenientes del campo de concentración; la alegoría que lograron tejer evocó el Holocausto a una escala a la que las palabras no habían podido llegar. Gene Ray (2001) describió estas vitrinas como "reliquias" del programa utópico del artista, como llaves para abrir la posibilidad hacia un nuevo orden social.

La poderosa presencia de una colección de materia incluye al espectador. En ocasiones tal papel podría entenderse pasivo, tan sólo como receptivo. Por el contrario, el llamado espectador es quien permite la emisión de relaciones entre los objetos y dentro de quien, al final, opera esa conciencia que abre camino a conversaciones que reobran, reconcilian o sencillamente juegan con lo que denominamos pasado,

y que, como todo juego, tendrá estructuras, términos y órdenes particulares que no funcionarán para otro distinto; cambiemos tan sólo un fragmento de la materia y será necesariamente otro, cambiemos al espectador y la conversación será otra.

Todos, en algún momento, hemos tenido la suerte de ver una imagen como la anterior y no queremos perderla; aunque el constante olvido de lo percatado —sobre todo del que nos duele—, ese nomadismo del presente continuo, también nos seduzca, entramos en la obsesión por cuidar la materia mediante la que hemos obtenido conciencia, no queremos que pierda sus cualidades evocadoras, queremos que ofrezca esas mismas cualidades en momentos y lugares distintos, ante ojos distintos, y por eso nos inventamos la disciplina de la Conservación. Uno de sus principios sostiene la creencia de que una disposición sensible permite conversar con los objetos sobre los hechos del pasado y que, al reconocer su influencia en la vida de los sujetos, puede ayudarnos a construir una identidad en el presente.

Sin embargo, a diferencia de las vitrinas de Benys, la Conservación no opera, respecto al pasado, en términos propiamente de duelo —relacionado ampliamente con el sentimiento— sino desde un método cientificista que a pesar de brotar inicialmente del factor sensible, intenta estructurarse desde la razón comprobada para dar por cumplida su misión.

Puesto en otras palabras, mientras proyectos artísticos como el de "Demonstration Auschwitz" abordan las cuestiones del pasado desde la estrategia de recordar, la conservación lo ambiciona desde el desdramatizar, y desdramatizar es un juego en sí mismo que poco, o nada, tiene que ver con el juego del testimonio.

En este sentido, conversar con el pasado requiere de no-reglas, es decir, de rechazar la presencia de modelos que uniformicen. La insistencia de abordar la riqueza testimonial de un objeto desde la interpretación regulada crea un permanente conflicto, aparece la enorme distancia del resultado con respecto a lo que el propio objeto evoca. Así, la gran paradoja de un conservador es tener la certeza de estar frente al puente y ser incapaz de enfocar su dirección con la mirada que ha elegido; en palabras de Ruhrberg (2003): "... la visualización de una realidad que no podemos ver ni describir, pero que, no obstante, podemos llegar a la conclusión de que existe" (p. 342). Las pinturas de Gerhard Richter agrupadas en la serie "October 18, 1977" lo manifiestan retomando fotografías de prensa presuntamente como documento fidedigno de una realidad, mediante su traslado al medio de la pintura que, contrariamente a la foto, construye la imagen laboriosamente a mano, las repatría al terreno de la indefinición reproduciéndolas desenfocadas: "la realidad está ahí pero no puede ser aprehendida" (Buchloh, 2005, p. 285).

Entablar una conversación y comprenderla son dos acciones distintas. No es novedad que mirar es intervenir; esto implica que la fijación que procura la mirada sobre una materialidad en continua y natural mutación, y por ende con disposición a conversaciones distintas a cada momento, también lleva, irremediadamente, el pulso destructivo. En un acto performático, Jochen Gerz llenó el piso de una galería con la escritura en gis de la palabra "Leven" (vida); en el muro opuesto a la entrada montó un texto impreso explicando el significado de la obra; al momento de abrir la exhibición los visitantes se dirigieron inmediatamente tras la búsqueda de esta explicación, tornando en ruinas la obra.

Este es el epílogo que muestra necesidad de conservación comparte con el Rey Midas: en el preciso momento en que muestra ambición racional toca el objeto creyendo atrapar su valor, es justo cuando esa cosa se vuelve un dorado infortunio. El propio Richter (2003) declara: "¿No lo entiende? Lo que fírvola-mente llamamos realidad no está ahí hasta que se ha convertido en realidad a través del arte [a través de la conservación, diríamos nosotros]. En otras palabras, el arte [la conservación] nunca hace una afirmación sobre la realidad, sino que es en sí mismo la única realidad que está ahí" (p. 341).

→ Por la mentira como una de las bellas artes

El madero salvavidas.

La simulación suele facilitarnos la sobrevivencia dentro de los momentos grupales en que se definen acuerdos —política propuesta o impuesta, política con los demás o con nuestros propios yos, da igual—. El convenio encubre que la real manifestación es la de su propia estructura, muy pocas veces considerada con el interés íntimo de cada uno de los involucrados. En ocasiones firmamos, aún manteniendo ese raro sabor de boca que la intuición impide extrair, los puntos de acuerdo —en el fondo una mezcla de herencias históricas con las pasiones de la fracción más fuerte en turno— que delimitan el encuadre de expectativas posibles para cada involucrado, buscando conservar cierta lubricidad en el grupo pero cuya posibilidad va en proporción inversa a la esencia más personal de cada entidad.

"Mentir tiene que ver con el decir y con el querer decir, no con lo dicho" (Derrida, 1995); en este sentido, y aunque hablar de las mentiras implica abordar dos terrenos distintos, el de la manifestación y el de la escucha, terrenos inseparables al fin, el que interesa a la presente investigación es especialmente el de la manifestación: ese terreno donde la mentira se genera y los motivos que la sostienen como estrategia.

El invento social de términos maniqueos como 'inmoral', 'perverso' o 'mentiroso', usados para desenmascarar a quien

alguna vez procuró someter sus propias diferencias a favor de la coincidencia, sugieren un velado celo frente al más puro acto creativo, pues entre más hábil es el engaño más nos enfadamos.

Por el contrario, a aquel que se niega siquiera a intentar el disimulo se le llama 'honesto' o 'cínico', cualidades admirables con las que poco o nada puede hacerse; su brillo deslumbra por atrevido pero deriva en algo tan definitivo como lo es una hebra de hilo rígido, una hebra que parece fuerte pero que permite seguir hilvanando muy poco antes de romperse. Si la muerte también involucra la tenebrosa iluminación que nos lleva a descubrir nuevos caminos, la provocada por cierta honestidad franca puede rompernos las piernas imposibilitando cualquier andar.

El hombre que logra sobrevivir a la existencia —el que realmente sobrevive— tiene la virtud gatuna: gana una primera victoria frente al letal acuerdo político, pero una serie de victorias más difíciles de cara a los eventos que groseramente intentan desvestirlo; idas y venidas que ponen de manifiesto que, en ocasiones, es más fuerte el espíritu de destrucción inmisericorde que existe en la búsqueda de una verdad universal, que en el de fraguar la propia ficción.

La máscara de Darth Vader.

Los moralistas ancaizantes detestan vivir en un momento en que entre más alejados de nuestra propia naturaleza pareciese significar un mayor acercamiento a la evolución de la civilidad, sin tomar en cuenta que dicho conflicto produce el sintoma del inicio de los más fértiles caminos de creación.

Algunos de estos caminos son de tal sutileza y complejidad que llegan a ejercer el temible encubrimiento disfrazados de la representación de lo que ellos mismos son, como el caso de ciertos ritos mortuorios donde el dendo se cubre con máscaras del gesto de su propio dolor, sólo así pueden ponerse en acción ciertas verdades.

La máscara como medio para la puesta en acción de la mentira ficcional permite hablar de lo más profundo y hacer público un rasgo íntimo. Momentos antes de su muerte, Darth Vader pide a Luke que le retire la máscara para poder mirarlo con sus propios ojos; no quiere decir que la máscara lo haya llevado a un lugar erróneo o falaz —por inexistente—, era más bien que, con ella, Anakin Skywalker pudo habitar una parte oscura que también era suya; la máscara significó la posibilidad decisiva de saltar. Volver a mirar a su hijo sin la máscara era regresar a un pasado filial, íntimo y amoroso, e intentar morir redimido. Los saltos que permite el mentir, tal como considera Kant en un breve ensayo sobre el derecho a mentir, no proveen necesariamente un efecto benéfico o dañino, y por ello es que queda fuera de lugar toda justificación moral del acto,

discutir ello sería polarizar innecesariamente lo que para nuestro interés significa, más bien, un medio de arrojo para ir y venir de estados vivencialmente inaguantables, suficiente motivo para utilizarla...

La misma construcción física de una máscara es tocar el puente hacia otro estado de nuestra entidad. Fabricar los rasgos y sentir los movimientos que derivarían —su vida misma—, es igual que presenciarnos frente al espejo y preguntarse si el observado y el observante están perfectamente diferenciados o, por el contrario, se revierten continuamente en una vorágine erótica por la mirada que en su sostenimiento mutuo permanece en el terreno del reconocimiento íntimo.

Cuando encamina la sabiduría: los diálogos de Platón.

La ingenuidad es motor de salto y ahí radica parte de su fugaz belleza, es una fuente de donde emana el antídoto contra aquello que Julio Torri (1940) llamó "el coro venerable de las virtudes antihéroicas" (p.13): el miedo y falta de osadía del inepto. Sin embargo, la otra cara de esta ingenuidad es la que gravita cierta palidez insípida, es aquella que se inclina a saber de todo antes de conocer algo bien, cosa distinta de la delicada costumbre del propio Torri de encontrar vetas pero no agotarlas. La pérdida de ingenuidad, en este sentido, equivaldría a comprender y asumir una imagen no polarizada de nosotros mismos, es decir, jugar con tensión en lugar de contradicción, tal como muestra la historia de Darth Vader.

En uno de los diálogos que Platón escribe en su período de transición, refiere a Sócrates acercándose a Hipias para reflexionar sobre la naturaleza dialéctica de la mentira. Sócrates inicia la conversación pretextando dudas sobre un discurso previo del sofista en donde determina que Homero construyó a Aquiles como un personaje simple y veraz, y a Odiseo como astuto y mentiroso, concluyendo, así, que el primero es mejor que el segundo. Tras una larga conversación usando el filo de la razón, Sócrates rebate arguyendo que es "propio del hombre bueno cometer injusticia voluntariamente y del malo, hacerlo involuntariamente", siendo entonces que, si el más apto para mentir es el que mejor sabe la verdad, el mentiroso y el veraz son la misma persona: entre Aquiles y Odiseo parece no haber diferencia.

La conclusión es dudosa para el mismo Sócrates. Si la razón le lleva a pensar que "los que causan daño a los hombres, los que hacen injusticia, los que mienten, los que engañan, los que cometen faltas y lo hacen intencionadamente y no contra su voluntad, son mejores que los que lo hacen involuntariamente", la intuición le hace vacilar y opinar lo contrario. Este diálogo es uno de los textos que, en opinión de Derrida (1995), permite desterrar la polarización fácil entre ambas nociones y llegar a observar sus múltiples posibilidades.

En este sentido Platón problematiza —es decir, hace filosofía— gracias al uso de lo que podríamos llamar diversas 'máscaras ficcionales' para llegar a una escala meditativa mayor. Si primero

se inviste con la voz de su maestro —un filósofo que se sabe jamás dijo nada mediante la escritura—, luego hace que Sócrates finja ignorancia frente a Hipias —quizá para evitar la violencia de un cuestionamiento directo— y aprovecharlo de instrumento reflexivo; Platón, aparentemente, despreciaba la vanidad de Hipias —su ingenua presunción— y desconfiaba de aquello que la razón entrega como conocimiento comprobable.

Logros de pureza artística que los auténticos no alcanzan.

La paternidad condiciona de manera importante la forma en que una obra es recibida. Eliot Weinberger (1995) nos recuerda el caso del escritor polaco Jerzy Kosinsky y su novela "El pájaro pintado", publicada en Estados Unidos hacia 1963. Este texto es mencionado en varias fuentes y antologías como uno de los más importantes escritos en lengua inglesa sobre el Holocausto, a pesar de lo cual, a consideración de otros críticos, existen poderosos motivos para señalarla como un plagio debido a la improbabilidad de que Kosinsky la hubiera escrito con tan pocos años de haber emigrado a los Estados Unidos. Al respecto, investigadores como Annelies Vande Wijnngaerde (2007) subrayan que, finalmente, el valor del texto y las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial no están en función de la autenticidad del libro. Esto es, a quienes creemos que la obra objetiva —la cosa—, acarrea una verdad purificada e inalienable con poder de entablar conversaciones, la posmodernidad nos apoya con un "no existe autor, solo la obra" (Weinberger, 1995).

Independientemente de que el caso de Kosinsky se compruebe en un futuro, el simple acto de falsificar "es el pequeño alfiler que pincha el globo de aire caliente de las teorías sobre el arte" (Weinberger, 1995), nos ayuda a escalar la discusión para tomar en cuenta que las propias obras también expanden su juego hacia lo que justamente sale de su materia, hacia la noción de origen; no es necesario eliminar esta regla en la operación del juego, por el contrario, referir hacia una paternidad es hablar del poder de un espectro inasible que condiciona lo tangible. Cuando los expertos hablan de la falsedad de una obra se olvidan que "el falsificador [...] de alguna manera se convierte en artista modelo, ya que su anonimato y soledad lo conducen a rechazar el culto a la personalidad" (Weinberger, 1995). Si la verdad aniquila una obra al señalarla como falsa, jamás podrá contra la ironía que radica en el señalamiento de otro lugar desconocido a que su propia existencia material alude, esto es, la fiesta en el velorio continúa: el no-autor ya señala un espacio, aún vacío.

→ Por los contenedores de la memoria.

La obstinación por seleccionar y clasificar.

Uno de los casos estudiados por el neurólogo Oliver Sacks (1998) entre las décadas de 1970 y 80 fue el de un paciente que sufrió daños en sus capacidades de memoria e imaginación visuales,

las facultades fundamentales de la representación visual relacionadas íntimamente con el juicio y el sentimiento.

El neurólogo lo describe de la siguiente forma:

"En un sentido amplio el juicio es la facultad más importante que tenemos [...], los procesos mentales que constituyen nuestro ser y nuestra vida no son sólo abstractos y mecánicos sino también personales [...] y, como tales, no consisten sólo en clasificar y establecer categorías, entrañan también sentimientos y juicios continuos". (p. 42-43)

Al paciente se le dificultaba identificar su rostro frente al espejo, incluso sabiendo que no podía ser otro más que el suyo; hacía muecas o sacaba la lengua como para asegurarse de ello. Para reconocerse tenía que fijarse en su cabello, sus dos lunares, su perfil... es decir, tomar varios rasgos para conjeturar su identidad. Con su esposa le pasaba lo mismo, necesitaba identificarla mediante su sombrero o su amplio y llamativo vestido para tener la certeza que se trataba de ella. Si el paciente requería de ciertos indicadores particulares significa que el resto de las características le resultaban ilegibles e insuficientes.

La incapacidad de leer rasgos sutiles pero ciertamente presentes para encaminar la construcción de una identidad amplia y en constante movimiento —y por lo tanto más completa por ser abierta a rasgos relacionados con el sentimiento, la memoria y el juicio que de ambos se deriva—, es, por otro lado, el

principio de limitación de los sistemas de clasificación con que los grupos humanos abordamos el mundo... empezando porque hablar de "grupos" ya es taxonómico, estos sistemas están obligados a encontrar un indicador para los especímenes a quien intenta percibir e identificar.

Si tal fenómeno lo proyectamos al mundo de los libros —amigos leales en los naufragios—, se trataría básicamente de la relación entre el tema, su autor, editorial, año de impresión, etcétera; y en casos de mayor capacidad, al color, tamaño o forma. Sin embargo, otros factores sutiles e íntimos como el valor sentimental o el aura benjaminiana, no son siquiera percibidos en el camino de reconocimiento identitario aprobado por el sistema clasificatorio. La colección clasificada, por principio, intenta alejarse de juicios y sentimientos subjetivos. Ello queda claro, por ejemplo, en una biblioteca pública: la estancia de los especímenes se basa en su clasificación, en la oficialización del andamiaje de relaciones internas que los mantienen cohesionados; si no hay razón autorizada que sostenga el andamiaje, no se justifica la conservación de un volumen; éste sencillamente se da de baja.

La infinidad de características que cada ejemplar posee, es decir, los significados con que pueden abordarse desde la historia, la literatura, la encuadernación, el grabado, la tipografía, la estética, el cotidiano y mil ámbitos más —¡qué contradicción!—, quedan resumidos de manera forzada para poder establecer el tipo de acercamiento a cada uno de ellos, un proceso semejante

al de los indicadores del paciente del Dr. Oliver Sacks.

Pese a lo anterior, hay una parte como individuos lectores que permanece en rebeldía contra el acuerdo establecido y en la que toman parte la sensibilidad, la experiencia, la intuición y, por supuesto, la memoria. Los juicios subjetivos con que nos acercamos a los objetos se alternan, mutan, algunos parecen perderse y son rinos, volviendo inasible un discurso cabal para el pensamiento abstracto, o lo que es lo mismo: nuestra propia oficialidad. En el caso de la memoria, se trata de una especie de bitácora personal que conserva la gama de cruces posibles entre la enramada de significados así como la construcción de nuevas relaciones que incluyen nuestra propia presencia, esa sustancia que aún no existe sino hasta el justo instante de contacto en que toma forma.

Los objetos, entendámoslos como soportes o como testigos de sí mismos, se archivan a múltiples escalas. Si aprovechamos y observamos detenidamente los métodos para realizarlo, llegamos de frente con singularidades de la propia naturaleza humana: el archivo se constituye y organiza para un futuro potencial, para que lo consulte una humanidad que aún no ha nacido; así, paradójicamente, el futuro aparece de nuevo como espectro que condiciona a lo ya pasado, obligándolo a tomar forma y sentido. Sin embargo, y por otro lado, esos mismos métodos suelen ser cronológicamente más recientes que el material archivado pues los objetos normalmente existen antes de ser

agrupados; así se genera un principio de desorden que abre la posibilidad para dudar de la autoridad que apuntala el archivo, una franca oportunidad para visurar los modelos jerárquicos que nos cercan y limitan.

Algunas prudencias sobre el ejercicio de resguardar.

Todos los objetos, por más inanimados que nos parezcan, van transformándose paulatinamente. Aún aquellos materiales que creemos imperecederos —un papel 100% algodón, por ejemplo—, cambian para ser siempre otra cosa; en ello va explícita su humanística capacidad para mover la conversación a cada instante.

El asunto tiene algo de frustrante para aquellos que aún creemos que la misión de los objetos es ser soporte de otra cosa. La engañosa estabilidad de la materia pone en tela de juicio su capacidad de documentar algo, de fijarlo, de asegurarlo; el anhelo de inmovilizar el cambio es, irónicamente, el mejor atajo hacia su destrucción. Un objeto al que se le exige documentar algo fuera de sí mismo, de lo que su constante cambio da posibilidades de ser, lo deja evaporar instantáneamente con la primer y mínima transformación de su materia; esto es, la obsesión se torna un refinado mecanismo maquiavélico, y harto inocente, de conservación de ruinas.

La imposibilidad de fijar algo podría concluir en la imposibilidad de construir algo, sin embargo fijar y construir —soltar/destruir— no necesariamente son opuestos contrarios. Al igual que cuando hablamos de mentira/verdad, o de cubrir/mostrar, lo que interesa

son las posibilidades que mantienen en tensión ambos lugares y lo que de ahí puede florecer. Reconocer la imposibilidad de fijar algo se convierte, por el contrario, en la posibilidad de permitir lecturas múltiples. A la deconstrucción se le puede criticar que impide la solidificación de ideas, pero, por el contrario, nos ayuda a entender que un modelo autoritario puede desestabilizarse usando la semilla ubicada en el mismo centro de lo que ha construido.

Sabiendo que no podríamos sobrevivir sin resguardar objetos —nuestro cuerpo como el primero de ellos—, seleccionar, catalogar, eliminar, y una serie de decisiones tomadas desde lo institucionalizado, llevan, en el centro de su propia estructura, la pólvora que demuele su presumible estabilidad. La gran ventaja de deconstruir la noción de resguardo es abrazarla con la posibilidad de enriquecerse también desde el extremo subjetivo.

Hace un tiempo las tecnologías de archivación entraron en fiesta cuando encontraron en la virtualidad la utopía de lo indestructible. No por nada Derrida (1995) consideraba que lo virtual se emparenta con el simulacro, cuya cualidad no concierne ni a lo verdadero, ni a lo falso, ni a lo veraz, ni a lo falaz.

El "más allá del bien y del mal" de lo incorpóreo permitiría al contenedor virtual desechar el principio autoritario de selección e incluirlo todo, así como eliminar al arconte que condiciona el acceso y el domicilio fijo. Sin embargo, con el tiempo, los espacios ficcionales con posibilidades de archivar un número infinito de información dieron paso a diversas interrogantes a las que éramos

ciegos en la vieja era del archivo material, aristas ocultas que estaban lóbregamente ahí, formando parte de la ficción.

Una primera se relaciona con el potencial: una cosa es la posibilidad, la capacidad de guardar millones de datos, y otra es la condición de realización, de poner en acción su real consulta. Todos podríamos leer los millones de textos archivados en la web, de hecho nos venden la infraestructura, la red y el servicio para poder hacerlo, pero ¿quien lo llega a hacer? ¿no se requerirían otras tantas vidas en las que, además, nos hiciéramos los despistados frente a la creación y acumulación de nueva información? El caso exhibe nuestra capacidad de pensar realidades que no podemos vivir, espacios de incertidumbre cuya vitalidad enraiza en la asíntota matemática que se acerca pero jamás llega, una energía de imantación emanada de lo imposible pero de la que sorpresivamente surge movimiento.

Una segunda interrogante se relaciona con el objeto archivable. La pregunta es si en éste existen implícitas las cualidades archivantes por las cuales se reúne e interrelaciona al interior de un grupo, o bien, dichas cualidades son, como tal, las que pueden sustentar un orden archivado sin importar, al final, el objeto concreto sobre el que operan. Por un lado esta pregunta pone nuevamente sobre la mesa la existencia de un centro estable en el corazón mismo de los conceptos, algo de lo que ya existe duda; en otras palabras, si el archivo es a condición de lo estable, y lo archivable son en el fondo las cualidades, entonces, la figura que produce un

acercamiento deconstructivo a la conceptualización de dichas cualidades provoca el derrumbamiento mismo del archivo, a pesar de su inmaterialidad. Varios ejemplos muestran lo fácil que es que una cualidad archivante, por mas virtual y estable que parezca, pierde sentido, y con ella el principio del archivo en cuanto es puesta en acción; de ahí que pierda fuerza el tradicional privilegio que hemos dado al diseño por sobre la acción.

Y por último aparece una tercera interrogante: ¿memoria y olvido son opuestos antagónicos? El trabajo de varios filósofos, entre ellos Georges Didi-Huberman o Ana María Martínez de la Escalera, vertida tanto en sus escritos como en seminarios y conferencias, es una larga respuesta de la que hemos optado por apropiarnos a la manera de citas:

"el olvido es una forma de memoria"

"borrar es tomar acción sobre un trazo repitiendo aquello que se olvida"

"no es posible eliminar lo que nunca ha existido, olvido no es vacío"

"la memoria es una suerte de olvido, uno escribe lo que permite olvidar"

"registramos aprovechando que 'posibilidad' y 'condición de realización' no son sinónimos"

Las colecciones de la colección.

Las múltiples memorias, en tanto posibles subjetividades intentando narrar un mismo pasado, tienen en los objetos el mecanismo efectivo para una evocación compartida, una conciencia que unifica —en el mejor de los sentidos— en un sólo orga-

nismo justamente por la conciencia que cada parte tiene de la otra parte, tal como atestiguan el proyecto de Pilar Riaño (2005) desarrollado en Medellín llamado "La piel de la memoria"; en esta serie de acciones probó estrategias artísticas para acercarse al problema de la desintegración social derivada de la violencia al interior de una comunidad. Un anillo, unas sandalias, una fotografía y hasta un fragmento de algodón, ordenados en una secuencia particular dentro de un autobús itinerante, dispararon la memoria colectiva que más de cien pactos de no agresión, firmados hasta entonces por la Oficina de Paz y Convivencia de Medellín, no habían logrado sostener.

El constante enfrentamiento armado y el ejercicio del terror tuvieron una posibilidad para revisarse a través de la colección de rememoraciones de emociones y sentimientos, tantos como personas subieron al camión. No requirieron coincidencias exactas y menos aún comprobables para conseguir conexiones entre los individuos de la comunidad, dando pauta a un proceso de conciencia y perdón de profundas y graves heridas. (Riaño, 2003)

En las vitrinas de Beuys sucedió algo semejante. En su interior tejó una alegoría sobre el Holocausto que no fue necesaria volver explícita para articularse; más allá de la mera descripción compositiva de los objetos —si eran de plástico o de metal— y ni siquiera de las historias completas de cada uno de ellos, a fuerza fragmentarias y necesitadas de un intérprete, se valieron de su capacidad relacional y evocadora potenciada por el contexto expositivo.

La vitrina o el autobús fueron los pedestales que agravaron la mirada cotidiana de los espectadores con grandes y poderosos signos de interrogación. En cada mirada sucede algo, en la conjunción de varias miradas explota otra cosa que es más que la suma matemática de las anteriores. La colección de miradas es la mirada de un nuevo organismo.

→ La naturaleza post instrumental del libro.

Hace muchos siglos, cuando los antiguos se congregaban en alguna plaza para escuchar la narración de un juglar, o bien, cuando en el medioevo los jóvenes seminaristas se reunían piadosamente en el refectorio atendiendo al que en turno leía las Sagradas Escrituras, sucedía un peculiar trance: los oyentes se entregaban a la sensación de "un conocimiento en gerundio, haciéndose" (Zavala, 2002, p. 16), de estar presenciando la construcción de un saber, su viva edificación.

Empero, desde finales del siglo XIII y principalmente en pleno XVI cuando se incrementó el número de personas capaces de leer y no sólo de escuchar, elevando así la cantidad de libros impresos —muchos de ellos en formato de bolsillo (Ferre, et. al., 2000, p. 33)— el acto de lectura fue convirtiéndose poco a poco en la forma silente e introspectiva que hoy nos es tan familiar. La letra impresa nos llevó, según autores como Walter J. Ong (2006), a reconceptualizar el saber como algo concluido, consumado, y, de ahí, a incrementar sensiblemente la distancia que separa al escritor del lector.

Recurrir a la palabra escrita para materializar el mundo de las ideas lidia con la conversación imposible, es decir, parece ser que lo escrito es indiferente a los flujos del diálogo inmediato y, por ende, al cambio aparentemente frágil de lo vivo. Quien escribía

una palabra la equiparaba a una orden que no admite réplica, y si la escribía, por ejemplo, grabándola en piedra, sucedía por la firme seguridad de estarla fijando y protegiendo contra el olvido. Sólo de esta manera la palabra se liberaría del efecto del tiempo, se decretaría tan inmóvil y perenne como el soporte que la recibía.

Con el tiempo, sin embargo, hemos empezado a sospechar que no sólo los soportes —por más pétreos que sean— siempre terminan destruidos llevándose con ellos la idea más sólida, sino también que la acción de leer implica interpretar y con ello disolver el control perenne que el autor tendría sobre sus ideas. Pero más allá de tal destino aparentemente apocalíptico, sabemos que el propio soporte se divierte jugando con el tiempo y el espacio gracias a sus características formales.

El libro articula su travesura frente a lo monolítico de la razón —justo la encargada de manejar el sentido de las palabras—, usando el movimiento y volumen implícitos en su maquinaria física, en sus páginas y cubierta. El formato del libro desactiva el sentimiento de inmovilidad que hundió a la palabra escrita en aquellos ayer reemplazándolo con otras reglas: hay algo que para nosotros no existe sino hasta que sucede al pasar una página.

La lógica cartesiana nos dice que no puede existir más de lo que tenemos entre las manos, y que será lo mínimo cada vez que volvamos a repasarlo, entendido como que, hagamos

lo que hagamos, no incidiremos en la concatenación de letras, figuras y proporciones que revela el libro; no puede haber más o menos de lo que ya hay escrito, una especie de catastrófico destino. Sin embargo, en la experiencia práctica de la mirada parece ocurrir que cada vez que leemos vemos algo diferente, intervenimos sobre lo que es y no es —o ha dejado de ser— en el libro.

Con todo y la complejidad sintáctica, las distintas lenguas y conceptos en constante emergencia con que puede llegar a proveerse el discurso textual, éste resulta, la mayor parte de las veces, sólo un modelo de la razón para representar lo que insistimos en llamar realidad. Pareciera que el hombre es a partir de poder describirse; pero cómo dudar que hombre es también un analfabeta, un niño que apenas balbucea, un sordo de nacimiento o alguien en estado de coma, hombres que viven una realidad sensible sin describirla en palabras. Los sentidos contenidos en la corporeidad dan cuenta de ello y evitan que lo olvidemos a pesar de no saber cómo decirlo, describirlo o narrarlo*. Y si el libro, soporte de la palabra, cuenta con una corporeidad, cuenta en sí mismo con una realidad tan cierta o dudable como la nuestra; y sujeto a ella, con mecanismos de intercambio comunicativo, aún en libros que se nos presentan en blanco.

La anatomía librea ha cambiado constantemente con el paso del tiempo. Suele ser común que los historiadores consideren estos cambios como evolutivos, por ejemplo: pasar del incómodo formato de un rollo a hojas independientes sujetas entre sí. Pero los

* No sólo contamos con los cinco sentidos primarios, sino también con el sentido del equilibrio y el de la propiocepción, este último especialmente interesante para el caso por ser el encargado de darnos certeza sobre la pertenencia que tenemos sobre nuestro propio cuerpo. Existen personas con la propiocepción alterada que pierden ese vínculo tan íntimo, sin embargo esta situación es una realidad en sí misma de la que son conscientes, pueden reflexionar y manifestar de muy distintas formas.

hacedores de libros saben que las distintas formas, las diferentes anatomías y formas de funcionar, aún las que a ojos del evolucionismo operan como caducas, inútiles o incomprensibles, en el fondo sólo están vinculadas a distintas realidades.

Si bien el rollo es ineficiente para localizar rápidamente un segmento particular de texto, su formato continuo puede resultar coherente en relación a la linealidad del discurso escrito que soporta, atravesado, además, con la experiencia del tiempo que nos lleva descubrirlo; las tablillas de madera recubiertas con cera admiten ilimitadas correcciones en comparación a las tablillas de arcilla moldeadas, aunque estas últimas definitivamente sean más resistentes al fuego; el libro en blanco permite la vista simultánea de tramos distantes, su despliegue o completa contracción; en un engargolado, la inestabilidad en el movimiento de sus hojas tiende a generar abrasión en la superficie impresa de las páginas, pero sabemos que, si hay ideas frágiles, hay maneras de decir las que también lo son.

No es la intención ofrecer una crónica tecnológica sobre los cambios estructurales del libro a lo largo de la historia o de la geografía sobre la que se ha extendido, sino advertir que la manera en que ha encontrado las soluciones a su corporeidad —tanto en los aspectos de su estructura como en los materiales, ligados íntimamente entre sí— se relaciona con búsquedas, capacidades, ambiciones, vocaciones, miserias y demás aspectos culturales y naturales, conscientes o no, que abrazan a muy distintas realidades humanas, aún de aquellas

que quedan hábilmente disfrazadas bajo procesos de simulación.

Para los libros, a semejanza nuestra, la manera idónea de ser queda rebasada por la puesta en acción de su existencia. Utopías de naturaleza humana tentadoramente universales como la verdad o la sabiduría, a las que pareciera que todos habríamos de dirigirnos, en el libro se traducen en la utopía de hablar de algo que no son ellos mismos. El libro, al ser pensado como un instrumento para saziar una necesidad y no como algo en sí, deviene eventualmente en la existencia irónica de rasgos individuales que lo alejan de su tarea "original", siendo arrojado al precipicio del reemplazo en cuanto aparece una primicia que se desempeña con mayor eficacia.

La premonición lógica sobre la desaparición del libro no es novedad. Desde hace tiempo, hacia las últimas décadas del siglo XIX, el descubrimiento de la electricidad inspiró nuevas ilusiones con respecto al progreso que incluían al de la palabra escrita. Siendo que la electricidad era un avance que haría menos arduo el trabajo —la escritura y lectura son, en ese sentido, trabajosas—, el fonógrafo y el kinetógrafo inventados por Edison señalan máquinas que amenazaban con reemplazar al libro. En 1895 aparece un relato escrito por Octave Uzanne donde pronostica cuán pronto ya no será necesario leer, sino escuchar y ver por medio de estos aparatos, los autores se convertirían en sus propios editores grabando la voz en cilindros, las bibliotecas desaparecerían cediendo lugar a las fonografotecas y clichéotecas (Villareal, 2006, p. 16-17). En resumen, las máquinas alimentadas por la electricidad

Llevarían al libro hacia su desaparición, ese final apocalíptico que ha actualizado el rostro gracias al Internet.

El pensamiento de Uzzanne corresponde al "ímpetu de regeneración que marcó el fin del siglo XIX como el umbral de la revolución de las comunicaciones (Villareal, 2006, p. 19), movimiento que, aún hoy en día, se relativiza su insurgencia cuando permanece ciego al verdadero potencial comunicativo y evocativo de los soportes: metáforas y no representaciones. Siendo así, coincide en que tiene los días contados...

De cualquier manera, y aún sin desprenderse de su función como "tupperware" del razonamiento, incluso jugando de su propia caricatura, en el libro se acentúa la paradoja del conocimiento. La letra escrita fue inaccesible por siglos, contribuyó a robustecer la atribución sagrada de la Biblia como el libro que contenía al mundo: "la facultad de leer el mundo en la Biblia se completaba con la noción de que el propio mundo era un libro" (Villareal, 2006, p. 14). Los musulmanes, a su manera, comparten la misma idea; cuenta la leyenda que el califa Omar mandó destruir la biblioteca de Alejandría aduciendo que todo el verdadero conocimiento estaba concentrado en el Corán, si dicha biblioteca guardaba contenidos diferentes era falsa, y si tenía los mismos era innecesaria (Villareal, 2006, p. 15). Esta destrucción, acudiendo una vez más a las reflexiones de Gertrude Stein, podría haber señalado el primer archivo de libros entendidos como "arte", justamente los innecesarios.

Los libros, entonces, se han establecido como el principal arquetipo del conocimiento —falso o verdadero, no importa sino por la tambaleante capacidad de distinguirlo y clasificarlo—, y de ahí que aún como instrumentos, cuenten con valor en sí mismos: como moneda de cambio a manos de goliardos dispuestos a intercambiar su Platón o su Ovidio por vino y demás placeres licenciosos, como la herencia con que las familias burguesas proveen de prestigio a su linaje y, mejor aún, de poder civilizador (Villareal, 2006, p.19) ... aquello que nunca creímos pudiera dilapidarse tan rápido como el oro.

Queda manifiesto, entonces, que las herramientas de lenguaje de un libro superan el significado de las letras. Existe una larga historia del libro que conduce a esta afirmación, empezando por los libros sagrados en cuya materialidad se manifiesta lo divino, pasando por los libros ilustrados donde la relación entre imagen, técnica y texto abre un canal comunicativo inaccesible si se tratasen de puro texto, hasta llegar al aporte de artistas del libro para con el arte actual como Ulises Carrión, quien paradójicamente terminó desterrándose del medio de la escritura para internarse en la expresividad de las estructuras que apuntalan a ésta.

Al final del relato mencionado de Uzanne (1894), uno de los personajes hace recuento de los miles de volúmenes que se editan al año, advirtiéndolo que:

"... necesitamos que los libros desaparezcan o nos tragarán; yo calculo que, tomando el mundo entero, de ochenta a cien mil libros aparecen por año, con un tiraje de miles que en promedio resultan más de cien millones de ejemplares, la mayoría de los cuales sólo contienen las más grandes extravagancias y las más salvajes quimeras que no propagan sino prejuicios y errores. Gracias a nuestra condición social, estamos obligados a escuchar todos los días estas buenas locuras".

(p. 145, traducción libre de GF)

Cuando el libro se descubre como instrumento terrorífico —en el relato anterior o en la quema de códices precolombinos, por ejemplo—, lo que se acentúa es el carácter amoral, algo muy cercano con la noción de virtualidad y simulacro descrito por Derrida (1995), en otras palabras, normalmente los libros son desaparecidos por confiscamiento de la maquinaria de imprenta en un Estado fascista, o bien por su traslado a la hoguera, es decir: no por ser libros sino por las ideas escritas que sustentan, por el juicio que se hace sobre el conocimiento explicitado. En ello se sostiene el principio de insubordinación del artefacto que le permite conducir cualquier cosa, aún la nada, la abstracción más pura del tiempo y el espacio en una página en blanco.

→ Imagen

Las imágenes gráficas son dos cosas al mismo tiempo: lo que representan y lo que son. Pueden representar, evocar, contradecir

o ignorar millones de conceptos; y pueden "ser" miles de cosas también, es decir, son, simultáneamente, documento de otra cosa y de sí mismas. Las fotografías que capturaron la imagen de mujeres entrando a las cámaras de gas durante el Holocausto, y que salieron subrepticamente del campo de concentración haciendo visible los terribles sucesos, cuentan más de lo imaginado. Las fallas de encuadre o la falta de foco, entre otras marcas fenomenológicas, daban razón del propio momento de la toma, de la emergencia del objeto, del terror del fotógrafo de ser descubierta mientras esperaba a dar el disparo de la cámara fotográfica, de la tensión durante el proceso de revelado, del traslado de las imágenes impresas hacia la mirada internacional, de su publicación...

Una impresión sumisa es una imagen que tiene un discurso mudo en cuanto al proceso del que proviene, resulta cerrada por su incapacidad de conversar sobre ello y centrarse exclusivamente en su discurso iconográfico o en arremedar lo textual; estas imágenes asumen una deuda con los actores del libro parecida a la de quien gasta saliva en balde durante una conferencia leída, una presencia innecesaria.

Otro tipo de imágenes son las que se desmarcan de su proceso de producción —técnico o de orden humano— en un acto de rebeldía, pero éstas también juegan a terminar desnudas ante la insistencia del observador; o imágenes que se autoniegan como las del libro "Night visit to the National Gallery", de Andre Tot, que han sido completamente cubiertas de negro en

un perverso proceso de intercambio con el texto: ahora son las palabras quienes se ven en la encrucijada de iluminar la imagen, una imagen que en su oscuridad puede ser todas las imágenes al mismo tiempo.

En cualquier caso, una imagen que no es consciente del papel que juega resulta pobre y rápidamente caduca al reposar sobre el peligro de papel que otra imagen suplirá si cumple mejor el propósito.

→ El fetichismo de la reproducibilidad y lo reproducido

Olivier Debroise (1995, p. 8-15) opina que la obsesión por los múltiples y la fascinación por el desdoblamiento es una característica de nuestra época. Para nosotros, sin embargo, un posible y más lejano origen —sin querer insistir en la búsqueda de orígenes como fuente de verdades, sino con la intención de revisar nuestros lazos con las distintas tradiciones— lo encontramos, por lo menos, desde el momento de aparición del libro impreso, en donde lo múltiple y el desdoblamiento son, casi, sus estrategias naturales.

El impreso encuadernado, ese que defendemos como la cumbre física del evento grabado/impresión, surge vinculado a motivos económicos —sin duda es más barato un texto mecánico que uno manuscrito—, pero, más profundamente, sube a escena gracias a una cualidad reproducible aparentemente sencilla, que mana compleja cuando bajo ella se

ampara el mundo de las ideas: la multiplicación editorial de una idea la llevaría a ser sumada a una escala a la que no habiéramos podido imaginar antes. Reproducir una idea no sólo es repetirla, también es transitarla por caminos que están fuera de la mano de cualquiera —empezando por el autor— y, en ese sentido, desdoblarla hacia la generación de nuevos procesos reflexivos en los que suele dificultarse la identificación de un inicio prístino. El autor desaparece en la aparición de un cuerpo de creadores sin fronteras precisas.

La añeja consideración sobre la obra de arte como algo único e irrepetible se replantea, entonces, con la creación de libros... pero juguemos a rescatar algo de la creencia: tratándose de objetos impresos una y otra vez con la misma matriz, podemos atisbar que lo verdaderamente único e irrepetible en ellos no es el objeto ambicioso de una apariencia distinta a cada golpe de prensa —a pesar de intentar una reivindicación como la que se intenta en lo artesanal. En el libro reproducido, cada uno de los ejemplares del tiraje puede ser igual al otro: la grapa sujeta los pliegos en el mismo lugar, la errata siempre cae en la misma página, en el mismo renglón, la tipografía siempre dirá lo mismo, el tamaño será el mismo, el color de la tinta igual...

...o quizá no...

Pero aunque gozaran del mismo rango de diferencias, aún sutiles, que existe en un lote de jarritos pintados a mano, esto

no es lo importante. Lo profundamente único e irrepetible en la creación de libros es el momento generador, el impulso que conjuga a un escritor, a un editor, a un impresor, a un encuadernador, a un grabador, a hacer eso y no otra cosa, el proceso técnico elegido y, por supuesto, la manera en que los múltiples ejemplares entran en relación, cada uno a su manera, con el devenir que en turno se les atraviesa en el camino.

La multiplicidad física que sucede en una edición es comparable a la multiplicidad virtual, o ficcional, que sucede cada vez que "La Gioconda" es traída para tornarse en referencia. En este sentido, la edición completa de un libro tiene un solo motivo compartido y, adicionalmente, cada ejemplar impreso es espacial y temporalmente, material y significativamente, una cosa distinta, y de ahí único e irrepetible en su posibilidad de activar constelaciones de sentido distintas.

Por otro lado, la proveniencia de un origen multiplicante único y compartido, convierte al grupo de ejemplares —con mayor interés los diseminados— en una suerte de arte extendido donde cada ejemplar, en su saber de pertenencia a un grupo de similitudes, repite insistentemente, con la potencia de un coro griego distendido, las interrogantes del acto del que provienen: "Si uno incendia un auto es una ofensa criminal. Si uno incendia cien autos es una acción política", diría en 1968 Ulrike Meinhof, periodista integrante del grupo terrorista RAF.

De la misma manera, la conquista y adquisición de un

ejemplar con características evocadoras tan reveladoras y potentes sobre su origen compartido, nos pone en posesión de uno de los tantos testigos de un mismo acto. La energía de los coleccionistas de obra múltiple emana una luz distinta al del dueño de un cuadro o una escultura o cualquier otra pieza única. Así, dos cosas distintas llegan a unirse en el sendero: una es la seducción por el acto de reproducir y otra es la atracción por un espécimen reproducido. Si la primera es el abandono a una oración que insiste en una fórmula de meditación, que acaricia las mismas estructuras metódicamente girando en espiral para ir conquistando cada vez mayor sensibilidad hasta llegar a la iluminación, la segunda justifica la rendición del individuo coleccionista frente al puente de rememoración que nos llevará hacia un acto, único pero multiplicable, del pasado.

Sin duda, significado e historia son posibles en el ritual de la materialidad.

→ Las provisiones del libro: tiempo y espacio

El libro goza de una anatomía generosa y compleja, anatomía que provee estrategias de navegación para ir y venir constantemente entre los océanos de lo ya llamado materia, idea y acción. El libro, como los barcos, hace quines a lo escultórico, sin embargo su materia entra en un tipo de movimiento, por propia acción nuestra, que ofrece apropiánnosla de manera más que íntima. La escultura la podemos rodear, exprimirle

ópticas distintas bajo nuevos modelos de consciencia, sin embargo casi siempre desde fuera, con distancia; pero en el libro sucede que lo elevamos al nivel de una prótesis, nos lo integramos para vivirlo desde dentro tal como vivimos y nos conducimos desde la arquitectura de nuestro propio cuerpo carnal. La razón: quizá su tamaño, o su presencia fuera del pretencioso clavo que sujeta obras de arte, o a la indiferencia ante lo reproducible, o porque sencillamente está ahí como está nuestra nuca.

Así, el ámbito temporal en el libro escala hacia algo más de lo que se advierte en el movimiento de las páginas, en lo que deja de ser o será en el curso de su cambio, es decir, en el juego mínimo que ejerce en un aquí y ahora durante la consulta; en el papel impreso también queda eco de un proceso de producción que tiene que ver con la repetición del acto, con el efecto musical de su mecanismo o su danza, con los desfases de una impresión que son el registro de dos tiempos más un tercero que surge del traslape, o bien con la compleja paradoja de una imagen impresa que resulta ser más vieja que la matriz de la cual proviene. Juegos que vulneran el tiempo, o mejor dicho, las estructuras que conocemos para asimilar el tiempo y que en ocasiones nos traicionan ejerciendo su dura voluntad para determinarnos.

Por otro lado, el espacio concreto que abarca la masa de un libro —no por nada al libro también se le llama volumen— hace lo suyo evocando las dimensiones de la maquinaria o

las manos que lo han elaborado, por mencionan algo más que la batalla que el poeta libra en el espacio de la página para "convertirla en una superficie transitable" (Gerber, 2010, p.16). El libro de gran formato emerge del espacio ocupado por maquinarias del tamaño de varios cuerpos en acción; el libro minúsculo del encuadramiento y ensimismamiento del impresor y encuadernador en el espacio de su sólo cuerpo.

Usar el término "eco" hace referencia clara a estas dos dimensiones, a la manera en que resuena lo emitido desde otra montaña y otro tiempo en el punto y momento de nuestra materialidad. Prótesis incluida.

Pero si, además de mencionar lo objetual, recordamos que el discurso formalizado en el libro mediante textos o imágenes —semejante a como sucede con el resto de las artes— es, al final, un pasco con senderos, sinuosidades, lugares abiertos o estrechos, latencias, un punto preciso al cual llegar en el caso de lo científico, un inicio y un final o un final que al mismo tiempo es el propio inicio como en las novelas policíacas, es decir, un juego con el tiempo y el espacio. El libro físico y lo que proclama con su discurso intangible superponen ambas dimensiones, principalmente en los libros que hablan de libros formando fractales que enuncian escalas, cruzando, en términos de espacio, la espiral reflexiva que, en términos de tiempo, surge de la repetición. Es ahí, quizá, donde el libro enuncia los mismos juegos de espacio y tiempo que suceden en nuestra memoria cuando hace conciencia de sí misma.

→ El libro de artista

El "nuevo libro"

Los hacedores de libros están inevitablemente ligados a una tradición donde los objetos son concebidos en una etapa previa de diseño, donde se privilegia la idea por sobre la acción. La forma y materia del objeto son, en gran medida, ese lugar redactado en términos de alcance, en un momento distinto al momento del propio objeto. El libro tradicional, el "viejo libro" —como lo enuncia Ulises Carrión (1980)—, nace de la persecución de un fin que en su tropiezo ha regalado algunas de las mejores postales de nuestra historia cultural: simular la caligrafía manuscrita mediante complicadas tallas en madera, coser libros imposibles de abrir, imprimir memorias sobre papel que se autodestruye, tipografiar textos negros sobre negro...

El "viejo libro" es claramente identificable: casi todos ellos, si no es que todos, habrán hablado de una cosa distinta a lo que ellos mismos son; nace sometido a una idea y no como consecuencia natural y autónoma de un gesto. Siendo así, objetos conocidos hasta por quien no se acuerda de lo que ha leído, sorpresivamente suelen volverse lejanos al intentar manufacturarlos de manera consciente. A pesar de mantener una relación con las personas semejante a cualquier otro objeto hogareño —todos reconocemos un libro que abre con pereza o con amplitud gimnástica, que pesa y causa el ánimo, que se deshoja y es imposible prestar sin ir planeando su epitafio, o que

es más cómodo leer de pie que recostado—, es poco común aquel hacedor que navega en las profundidades de su identidad plástica.

Pese a lo anterior y en oposición a los elementos que confluyen en un posible "mito del libro" —guiñando a Martínez Moro (2008) y el "mito del grabado"—, el universo del libro extiende algunos apéndices al interior del terreno de la especialización: en el hacer de los tipógrafos, los restauradores o los arqueólogos del libro, pero también otros más en el reino del común de los mortales, apéndices que germinan sin la necesidad de que sean conceptualizados, discutidos y ni siquiera percibidos en su total riqueza como imprimir la huella digital, fotocopiar y engargolar, marcar las suelas de los zapatos, dejar la huella de los labios, sentir las marcas de los resortes de la ropa, reunir documentos con un clip, jugar con los dobles de una servilleta, picar libros escolares... Todas ellas son acciones que se extienden en el terreno de lo procesual y hacia una materialización lógica, razón por la que pasan desapercibidas ante la conciencia de quien lo hace. Es curioso ver cuánto se asemejan estos objetos a las obras de artistas contemporáneos, a los "nuevos libros" de Carrián.

De cualquier forma cabe el rigor de preguntarse si en todos los casos es posible encontrar virtudes artísticas o también irrelevancias; o si en cualquiera de ellos, y como menciona Martínez Moro (2008), es posible un "...entendimiento profundo del medio plástico y de sus posibilidades

estéticas..." (p. 19) estimando que tal fenómeno se da por intuición y, extendiendo aquí la declaración, igualmente posible como gracia del profano o desgracia del conocedor.

Ulises Carrión

Para Verónica Gerber (2010, p. 28-36), Ulises Carrión muda del oficio de literato hacia el de las artes plásticas para poder repensar la página escrita, no porque deseara deslindarse de ella. Carrión (1980) encontró que la poesía surgía de los contornos, de la configuración espacial de lo escrito: "en el 'arte nuevo', el escritor 'hace' libros", señaló. El orden que soporta lo escrito es la estructura, y ahí, en el acto maquina de ensamble, es donde considera que radica la verdadera veta, eso emparentado a lo transcurrido, a lo activo, como en la narrativa sólo sucede con genialidad —en opinión de Gertrude Stein (1974, p. 97-108)—, en la novela policiaca; sólo este género puede llegar a ser una obra maestra porque el final ya lo sabemos, el muerto ya está muerto, y no es la muerte descubierta sino el descubrimiento mismo, la manera en que se desarrolla la búsqueda, el traslado del pensamiento del detective lo que alcanza el estatus.

Aquello que emparenta a Carrión —desde la literatura y el libro mismo— con el pensamiento derridiano, es haber descubierto que las palabras no tienen un centro estable donde radique su sentido último: "...yo no quiero ni puedo

imponer un contenido porque no sé qué quieren decir exactamente las palabras...", le escribe a Octavio Paz (Gerber, 2010, p. 28). Para definir una palabra hay que ocupar otras, para entender éstas hay que ir hacia otras más. Sin embargo Paz le recurría una respuesta que nos hace reconsiderar: un texto no se reduce a la estructura porque "cada texto es distinto mientras que las estructuras son las mismas: no cambian o cambian poquísimo..." (Gerber, 2010, p. 29). Podemos pensar, entonces, que si el libro tiene una estructura, también tiene una plástica que le provee de sonoridades distintas cada vez, y es quizá ahí donde radique su mayor virtud artística: cada una de las ediciones de "El Quijote" genera un libro distinto, a pesar de que para Carrión (1980) "... en un 'libro viejo' todas las páginas son iguales...". ¿Será esto a lo que refería Paz?

La reflexión de Carrión hereda una fuente robusta de cuestionamientos al mundo de la creación, a cuya cabeza aparece, en primer lugar, la propia puesta en escena del libro con los recursos que ni la pintura, ni la escultura, ni el resto de las llamadas "artes mayores", habrían sido capaces de blandir. Carrión no agota las respuestas, de hecho sus textos son tan abiertos que permiten seguir discutiéndose, ahí se funda gran parte de su riqueza. Su famoso manifiesto sobre el nuevo arte de hacer libros comienza diciendo que un libro es una secuencia de espacios y momentos; tal como intentamos sostenerlo aquí, el libro no sólo trata de secuencias en relación

exclusiva a lo matérico sino también en su relación con el mundo de la acción. Así, lo que podría agotarse en un artefacto preciso y cerrado —porque así de limitada puede llegar a analizarse la materia de un cuerpo— se abre explosivamente hacia lo que el mismo objeto no es pero sí llega a enlazar: hacia esos puentes de rememoración con lo ya pasado y, mejor aún, con una virtualidad de tiempos y espacios que sucede en la operación de un simulacro.

En este sentido, la actual construcción de libros puede haber superado ciertas premisas formales y lanzándose al rescate, nuevamente, de intereses que tienen que ver con la acción de los viejos tiempos en que las prensas parieron los primeros libros, es decir, con el trabajo del impresor y el encuadernador, los oficios de la acción sobre la materia. Este atributo es francamente familiar a consideraciones de artistas como Sol Le Witt, "para quien la revelación del proceso es más importante que el llegar a una imagen final" (Ortega, 2001, p. 16).

Podemos aventurarnos a actualizar la tesis de Carrión: un falso "viejo libro" es, siempre, un "nuevo libro".

→ La necesidad de una sombra para platicar con Francisco Díaz de León y Julio Torri.

M. Koronich ha visitado las librerías de viejo de la ciudad de México desde hace ya muchos años. En su perseverante deambular por sus laberínticos anaqueles fue encontrando y afinando las estrategias de todo cazador bibliófilo. Pacientemente, poco a poco, cercó varios ejemplares de la década de 1920 y hasta 1950 — algunas veces tocando los 60 u 80 — y formar una breve pero querosa colección íntima de viejos libros.

Es difícil establecer si la atracción por los impresos antiguos surgió antes o durante su propia búsqueda, si nos es posible identificar el mito fundacional para explicar atinadamente su coleccionismo — como enterarse que durante toda la infancia su recámara fue la biblioteca familiar, o bien, que su padre fue un joven encuadernador durante los mismos años de los que proceden los mejores ejemplares de su colección. Al final da igual, M. Koronich está fuertemente seducido por los libros usados del siglo XX, y entre más usados mejor.

Durante las temporadas de caza su ojo escaneaba rápidamente los tapizados librerías identificando los lomos de aquellos volúmenes que sabía, preconcebía — por encontrar una mejor palabra para explicar el ejercicio anterior al de conciencia —, serían los ejemplares que al sacar del ajustado

estante nutrirían su particular apetencia: empolvados con un pulcro diseño en sus estructuras tipográficas, con ilustraciones de firma desconocida o bien de dibujantes reconocidos en ámbitos distintos, textos de brillante paternidad anónima, volúmenes enriquecidos con cualquier tipo de intervención de un activo lector...

Los primeros libros que llamaron su atención fueron los de una colección de literatura editados entre 1916 y 1923: "Selección de buenos autores antiguos y modernos". Cuadernos sencillos, casi de bolsillo, con cubiertas de cartulina o papel y diseño tipográfico sin grandes pretensiones. De manera inmediata saltó el nombre de uno de los directores de la serie, un tal Julio Torri. Ahí leyó por primera vez dicho nombre; su economía de letras, la combinación fonética entre un nombre suave y un apellido que va saltando como entre piedras —tal como señalaba Bulharski que debiera llamarse un buen escritor— fue, quizá, lo que alimentó su primera atracción.

Con el tiempo, la curiosidad fue recompensada con mayores leyendas sobre Torri: que si había fundado el Ateneo de la Juventud, que si había sido saporífero profesor de literatura en la Preparatoria número uno y en la Universidad, que si había vivido soltero hasta el fin, ya muy anciano, y sordo, y ciego, reconocido por sus colegas pero con todos los amigos enterrados, que si había estado

enamorado de Tina Modotti o de una inrastratable Miss Brown, fiel a su pasión por las charraquitas de servicio, que si había escrito apenas unos cuantos libros pero con suficiente poder literario como para ser considerado una de las columnas de la prosa poética, que si tenía una envidiable colección de libros eróticos que sólo enseñaba a jóvenes estudiantes... en fin, historias que azusaron la curiosidad de un Korovich cada vez mas ansioso de respuestas.

Durante su etapa de estudiante, el propio Korovich realizó prácticas dentro de la Biblioteca de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, un importante repositorio ubicado en lo que fuera el Oratorio de San Felipe Neri en el corazón de la ciudad de México. Ahí, uno de los encargados del acervo le mostró una joyita bibliográfica editada en 1967: "Anales de la Escuela de las Artes del Libro". ¡Vaya sorpresa! ¿Había existido alguna vez una escuela de tal naturaleza? ¿Quién la habría fundado? ¿Aún estaría abierta? ¿Dónde? ¿Quiénes eran los profesores? ¿Porqué no se hablaba de ella en los estudios de Historia del Arte en México?

Las preguntas fueron concatenándose hasta dar con la figura de quien fundó la sugerente escuela: Francisco Díaz de León, arrojado tipógrafo, incipiente escritor, diseñador editorial, pintor, grabador, maestro, fotógrafo y mil títulos más, que coexistía a la sombra de los más reconocidos artistas del México del siglo XX y que, sin embargo, había renovado

el diseño editorial del país desde el silencioso restirador de su taller; un joven que había migrado de Aguascalientes a la ciudad de México para "aprender" a ser artista, que había terminado por asumir la dirección de la Academia de San Carlos para participar en la cruzada cultural del México post revolucionario, que había sido ilustrador de los primeros y más bellos libros con xilografías a los que se abría el nuevo siglo...

¿Dónde?

En "Editorial Cultura".

Pero el arranque de una investigación más profunda sobre ambos personajes y su posible relación personal y creativa arrojó resultados nulos, no existía información precisa al respecto. Korovich usó en sus biografías, directamente en sus obras, en sus cartas, en las referencias de sus respectivos amigos, en fototecas, en sus mismísimas tumbas —que en el caso de Torri terminó en franca decepción al encontrarse con un simple cúmulo de tierra en el Panteón de la Piedad, sin placa, ni lápida ni referencia alguna in situ. No encontró ningún dato que revelara un encuentro documentado entre ambos, a pesar de ser contemporáneos, bibliófilos y tan afines en su vívida estancia creativa fuera de los reflectores.

Paradójicamente, las instituciones que adquirieron las bibliotecas personales de Torri y Díaz de León, y con ello el potencial de ofrecer entrada al encuentro íntimo con ambos personajes, resultaron, en sí mismas, una celosa cripta. En el caso del primero, y por

inexplicables motivos, su colección fue a parar a la Biblioteca Pública Pino Suárez, en Villahermosa, Tabasco; y la del segundo fue depositada por sus hijas al interior de una crujía dentro del Archivo General de la Nación. Ahora que Korovitch parecía estar tan cerca de caminar por el objeto/puente hacia el encuentro con sus amigos, es que se enfrentaba a un silencioso arcano tapiado por la oficialidad.

La identificación con la obra de ambos autores —con su otra obra que es, finalmente y como menciona Borges, la mancha en que accionan su devenir, una "forma" que diluye sus límites hacia el estatus de "fondo"—, dio lugar a una disyuntiva fundamental: ¿en qué medida la energía emanada del sentimiento de afinidad nos dispara un proceso de reconocimiento, o bien, de reconstrucción? Una u otra como respuesta, quizá simultáneamente, sería el eje alrededor del cual girarían las consideraciones del presente proyecto, con mayor interés si la figura de amistad investía a dos personas fallecidas desde hace largo tiempo.

La idea de "reconocerse" se vincula con un pasado, con lo que hemos estado siendo y apenas procesamos a conciencia; "reconstruirse" podría serlo más bien con un futuro, con la ambición de una estabilidad potencial que en su aparente solidez nos otorga tranquilidad en un aquí y ahora. El momento conflictivo es este presente y la manera en que se declara para determinar inversamente a los otros tiempos. Muchas narraciones sobre naufragios de viajes por el mar —metáfora de la simbiosis

entre pérdida y descubrimiento—, dibujan a los sobrevivientes casi siempre acompañados aunque de ello se percaten muchos años después de su aparente soledad, al Yin "... cuando uno está solo, está con sus ausentes" (Torri, 1995, p.134). ¿Cómo llevamos a nuestros amigos, aquellos con quienes el espíritu coincide y permite? ¿Cómo opera una memoria que insiste en recordar eventos amistosos que jamás vivimos? ¿Qué sentido tiene alimentarse de una ficción? ¿Cuánto puede inflarse un salvavidas sin la ayuda de otros alientos? ¿Cuánto puede inflarse sin reventar, ayudados de la memoria ficcional cuando ésta puede no tener Yin?

El primer antecedente tangible de esta tesis es un librito editado en el 2003 bajo el título: "Réquiem por un suicidio". Inspirado en la tristeza que embargó al editor inglés Leonard Woolf a partir del suicidio de su mujer, me realizó como una suerte de ejercicio para explorar la incertidumbre que suele suscitar nos la falta de respuestas. Como autor del texto se señaló a Julio Torri, como ilustrador a M. Korovich; la fecha, 1949; la editorial, Cultura; en la última página un guiño a aquella conocida frase escrita por Leonora Carrington al reverso de un viejo lienzo: "ESTE CUADRO ES FALSO. LA AUTORA. LC"; el renovado advenimiento de una verdad —ahora este cuadro tenía la firma auténtica de quien había tratado de ser suplantado mediante el mismo objeto—, abría la mirilla para que un pedazo de materia accediera a dar respuestas. Para el

caso, la línea escrita en la última página del Réquiem, "este libro es falso, el autor", permitiría que las respuestas que necesitaba Leonard Woolf emergieran del propio estado matérico, la evocación del cuerpo sin vida de su esposa, a decir: un artefacto tangible llamado "libro de preguntas".

Tres años después de la edición del mencionado Réquiem, Korowich cambió de residencia hacia una región provincial apartada del centro del país. Sus actividades y ritmo de trabajo se modificaron drásticamente. Las rancias costumbres locales a las que se enfrentó, el inevitable alejamiento de "tierra firme" —de sus amigos—, lo encaró de frente a una tormenta, exhibía la falta de mantenimiento a su nave, lo cual reveló que el inicio del hundimiento venía de muchos años atrás, hundimiento al que le había restado urgencia de enfrentar. Las preguntas formuladas a la distancia con el Réquiem ahora exigían un involucramiento frontal y profundamente íntimo para empezar a tomar nuevas decisiones. Es de ahí que surge la necesidad de plantear el presente proyecto, de buscar con el agitado brazo para asirse a los amigos desplazados y platicar —platicarse— con ellos para intentar sobrevivir a uno mismo, reconocerse o reconstruirse para esquivar la aparición del mismo sentimiento que describe la esposa de Leonard Woolf en su última nota: "... siento que no podemos pasar por otro de estos momentos terribles. Y no me recuperaré esta vez. Comienzo a oír voces, y no puedo concentrarme. Así que estoy

haciendo lo que parece ser la mejor cosa que puede hacerse..."
(Phyllis, 1986, p. 243).

El libro ahora propuesto, "Lasting match", traduce un suceso íntimo hacia una acción abiertamente pública para conseguir un firme cambio de estado. Imprimirlo e insertarlo poco a poco en todos aquellos acervos incapaces de responder, es proveer de autenticación a aquello a lo que le es difícil tomar forma por estar sucediendo fuera de la mirada oficial —al final la formalización de la propia—, es darle veracidad por su materia y acción para entronarlo como posible salvavidas en la subsistencia del naufragio.

→ Tres hombres se saludan (entrevista quizás apócrifa con ^{Julio}Torri)*

"... se hace cómplice de un lector al que le hace el favor de imaginarlo inteligente."

Carmen Galindo, sobre la literatura de Torri.

"Viejo como Fontenelle, escribiré conversaciones imaginarias tuyas que haré pasar por verdaderas, y daré mil noticias falsas de tu persona..."

Carta de Torri a Alfonso Reyes, enero de 1914.

Pregunta: ¿Cómo nació su bibliofilia?

Respuesta: Sin darme cuenta cabal porque realmente me interesaban los libros.

P: ¿Cuándo fue que empezó a trabajar en Editorial Cítrva?

R: En 1916 publicamos el primer volumen de Ángel del Campo,

aunque desde un año previo empezamos a planear el trabajo editorial, a buscar y seleccionar los textos. Los hermanos Loera habían comenzado mucho antes, escudriñando cuestiones técnicas y legales de imprenta.

P: ¿Fue difícil seleccionar los textos para los cuadernos de literatura que dirigió, tomando en cuenta que, en varios casos, hicieron autologías breves de escritores sumamente fecundos?

R: Fatigoso, no por la selección sino por la discusión.

P: ¿Con los mismos escritores?

R: No. Los escritores que en su mayoría publicamos eran clásicos y no encontramos manera de platicar con ellos. Respecto a los vivos a quienes convocamos, todos resultaban conscientes de la belleza del proyecto, el momento político era difícil para su encuentro con un editor desoso de dar a luz textos nuevos. El proyecto de Cuitvra ayudó a salvar el naufragio de las letras. Hay que reconocer ciertos frutos cultivados en la ambición de los hermanos Loera, de Agustín principalmente.

P: ¿Por qué editó su primer libro, "Ensayos y poemas" con los hermanos Porrúa en vez de en Cuitvra?

R: Eso lo respondería mejor mi querido Genaro [Estrada]. Él se encargó de las labores tipográficas con la misma virtud que mostró con varios textos de Alfonso [Reyes] por esos mismos años. Me parece que no hubiera tenido mejor cófrade en la medrosa circunstancia de un primer libro. Genaro

desafiaba por el carácter que adquirió desde joven, llegó a realizar ediciones de seis o diez ejemplares. Aunque trabajó para Cvltvra en la traducción de Renard, no creo que coincidiera con Loera en intereses tipográficos ni de diseño. Por otro lado, la infraestructura de Cvltvra aún era escasa, a Rafael Loera le parecía demasiado pronto comprar familias de versalitas para textos exigentes como los de José Gorostiza... pobre amigo nuestro, su primer libro y ya enfrentado a la vía mezquindad del aprendiz. La ventaja en Cvltvra era que se trabajaba con los mejores ilustradores, gozaban de amplia permisibilidad, ahí se compensaba.

P: "Ensayos y poemas" está considerado como un verdadero alarde tipográfico.

R: Alarde sí, pero sin pretensión; es pulcro y elegante. Me recordaba los libros de Juan Ramón Jiménez en su sensible tributo al blanco; él mismo expresó muy amables opiniones cuando recibió un ejemplar por vía de Alfonso [Reyes] que vivía en Madrid. Las dos minetitas que dibujo [Saturnino] Herrán fueron un deleite de fino aperitivo.

P: ¿Estuvo cerca del trabajo artístico de Roberto Montenegro, Francisco Enciso, Saturnino Herrán o Francisco Díaz de León?

R: Con Montenegro y Enciso nos unía una larga amistad, trabajamos en varios proyectos con José [Vascanelos]; Montenegro me realizó un retrato que aún tengo colgado en la biblioteca. A Díaz de León me lo presentó

Herrán antes de fallecer; Herrán había sido su maestro y veía en este joven potenciales artísticos harto frescos; eran paisanos, aunque, en el caso de mi querido Herrán, con la inoportuna nostalgia muy bien contenida. Díaz de León acudió a la editorial con otro desertor del mismo pueblo, Mariano Silva y Acéves; venía recomendado y muy confiado a negociar con Loera y Toussaint, algo silencioso pero seguro de sí. Después nos hicimos muy amigos.

P: ¿Trabajaron juntos en los proyectos de Cultura?

R: Desafortunadamente coincidimos poco durante los primeros años. Yo me alejé de la dirección de los cuadernos alrededor de 1923 y Díaz de León comenzó poco después como ilustrador en algunos otros proyectos de la editorial; trabajó en el libro de Mariano y luego con Manuel Toussaint, fue una sorpresa reconocer equilibrio y fineza en su técnica, tan cerca de familiarizarse con el picar cebolla. Nuestras reyertas sobre el libro las liberábamos en tertulias, en casa de Mariano o con Gabriel y Enrique [Fernández Ledesma]. En Cultura llegamos a realizar solamente un libro pero tiempo más tarde, "Lasting match", que fue una verdadera étrange curiosité, lo editamos en inglés traducido por [M.] Koronich.

P: ¿Quedó pendiente la publicación en su versión original?

R: Nunca existió tal. Este libro lo planteamos como una travesura kiruesca desde el inicio: realizar un impreso

en lengua extranjera alterando el orden convencional de su construcción; Francisco grababa y luego yo escribía, Koronich traducía al inglés de manera simultánea. Quizá de ahí la distancia respecto al resto de nuestra obra.

Díez-Canedo y Mariano apoyaron fervorosamente esta locura, sin su tranquila perseverancia no hubiéramos convencido a Loera para disponer de las prensas de Cultura, tenía que no se vendiera, cosa en que al final atinó.

P: ¿Porqué no participó Mariano Silva y Acéves en algo más que apoyar el proyecto?

R: ¿En más?

P: Nos referimos a una participación como escritor...

R: Por salvaguardarnos. La prosa de Mariano es más insinuante y cordial que la mía, hubiera tropezado y rústose obligado a responder a los peores actos de malicia de que soy capaz.

P: ¿La ironía que le hace a Ud. famoso alcanzó a Díaz de León?

R: No lo suficiente, me sobrenirvió.

P: ¿Porqué no continuó trabajando conjuntamente con él en la edición de libros?

R: Nos traicionamos con la docencia, en mi caso con triunfo prisiliano. Los asuntos editoriales son, por necesidad, asuntos monetarios, y en estos años el único actor interesado en invertir grandes sumas para producir libros era el gobierno. Con Pepe [Vasconcelos] en la Secretaría

[de Educación Pública], Díaz de León entró a las Escuelas al Aire Libre y a otros breves estruendos burocráticos de los que aprendió a salir suficientemente pulcro; planificó varios libros, también muy buenas exposiciones en la misma Secretaría, siempre nos acompañamos pero de manera informal. Mi manera de aportarle fue enviándole algunos diccionarios tipográficos que obtuve con algo de dedazo ético — aún estoy en la antesala para ganar el indulto de Robredo. En los textos clásicos que edité en el Departamento [de Publicaciones de la Universidad Nacional de México] Díaz de León me aconsejó con erudición; también sobre mis propios libros, siempre fue ágil en la crítica al privilegio del contenido por sobre la forma.

P: ¿De ahí su propuesta con "Lasting match"?

R: No recuerdo con exactitud quién inició la propuesta — quizá Korovich, que tiene la virtud de precipitar a los amigos sin tener que arremangarse la camisa —, pero, en esencia, Díaz de León logró elaborar imágenes "carentes" como sucede con los recortes con que se hacen los collages, y sobre ellas hice coincidir algunos antiguos textos que la atrocidad de la versión al inglés permitió llenar de evocación. Pero publicar tan pronto un nuevo experimento era regresar con prisa al acantilado. Cuando "Lasting match" llegó a manos de Alfonso, me aconsejó no dar por terminado un trabajo mientras no hubiera puesto en éste alguna idea importante;

la culpa me impidió pegar el ojo durante varias noches, pero el gozo inconfesable asomaba su cauto tentándonos a un nuevo arriesgue, aunque fuera bajo algún pseudónimo.

P: ¿Tuvieron nuevos intentos?

R: No. Por mi parte resolví orientar mis inquietudes nerviosas hacia las incertidumbres amorosas.

P: ¿Colaboraron juntos en la docencia?

R: Estuvimos cerca. Díaz de León nos invitó a Miguel N. Lira y a mí para abrir la cátedra de bibliofilia en su escuela, sin embargo su impulso tenía que ver más con lo tipográfico que con lo literario. Recibió toda nuestra admiración pero la idea no prosperó, hubiera yo terminado siendo su mejor alumno y ahora mi biblioteca tendría ejemplares verdaderamente insuperables. En el Departamento, Pedro [Henríquez Ureña] y yo planeábamos abrir bibliotecas populares vinculadas a la Universidad, pensaba mucho en Díaz de León; con tristeza tampoco llegaron a consumarse.

P: Díaz de León colaboró con Toussaint en "Oaxaca" y "Tasco", ¿no le parece que los tres hubieran sido buenos compañeros de viaje?

R: Es difícil prospectar, los tres amamos el desplazamiento —yo no he nacido sino para viajar y hacer saludos con un pañuelo—, pero, por otro lado, ellos se volvieron parientes y Toussaint ejercía un influjo exhibicionista, algo maledicente, en un Díaz de León más joven; las

charlas hubieran iniciado por las hornacinas de un retablo o la dulzura de una curva en ascención, y terminado invariablemente en citas familiares y privadas en exceso. Siéndole sincero, la desconfianza en cualquier relación venida del lazo conyugal me impide plantearme con seriedad, no es seguro que hubiera logrado viajar con Toussaint dominando la pereza de redactar con suficiente estilo mi nota suicida.

P: ¿Llegó a invitar a Díaz de León con sus antiguos compañeros del Ateneo?

R: Hicimos un breve viaje con Montenegro a la ciudad de Mérida, no me acuerdo si en 1920 o 22, [Ricardo Gómez] Robelo hizo de copiloto somnoloco y yo de explorador satírico, pero parece que no eran los vestigios ateneístas que Díaz de León esperaba presenciar. Por otro lado él estuvo cerca de Mariano a partir de "Campanitas de Plata".

P: ¿No le autojijó ser mentor de Díaz de León como Henríquez Ureña lo fue con usted?

R: En la época en que nos frecuentamos con mayor asiduidad, México, por la ausencia de los viejos amigos, se había vuelto ya inhabitable; no me parecía justo llevar a Díaz de León de la mano sabiendo que el interés por las cosas me renace a la hora de su decaimiento; decidí departir con él fuera del alcance de mis nostalgias. Tan sólo fuimos amigos sin mayor pretensión.

P: ¿A Koronich lo conocieron por esta misma época?

R: No lo recuerdo bien. Con Koronich es difícil dar con la buena memoria. Llegó a México casi en cueros, tan sólo con sus habilidades como impresor y encuadernador; nunca quisimos indagar los motivos de su exilio o su verdadero lugar de origen, él tampoco buscaba develarlo. Apenas manejaba el castellano pero tenía una gracia especial para conversar sobre libros. Loera y Chávez lo integró a Cultura inicialmente como prensista.

P: ¿Cómo llegaron a colaborar con él en "Lasting match"?

R: Koronich era un imparable entusiasta con los asuntos de la edición. Animaba a Díaz de León con su investigación sobre el grabado y las técnicas de impresión; "Lasting match" fue seguramente parte de su apoyo, hasta entonces nadie había comenzado un libro por unas ilustraciones que no saben qué ilustrar. Koronich me convenció a mí por intuición más que por elucidación. No se en qué momento se le escapó a nuestra razón la impudicia de publicarlo, podría arrepentirme de la calidad literaria que resultó, pero jamás de lo que aconteció durante su elaboración. Eso lo podremos platicar en otra ocasión.

P: Esperamos que nos vuelva a recibir, la conversación y el té fueron muy agradables. Gracias Don Julio.

→ Arqueología ampliamente parcial de Francisco Díaz de León

"Resulta increíble que la perspectiva de tener un biógrafo no haya hecho renunciar a nadie a tener una vida".

Emil Cioran.

"...playa tras playa llegué a Yucatán."

FDL

Vocación íntima

Hacia 1930 Francisco Díaz de León realiza tres litografías tituladas "Drama Sexual", "Pareja cerca del hotel" y "Carrousel". En esta serie de estampas hay estructuras suficientemente complejas en cuanto a la composición de planos y organización de claroscuros, pero los trazos con que pone en marcha su diseño, los que utiliza para ir construyendo figuras y texturas, resultan algo insípidos: en algunos casos recurre a movimientos circulares y continuos para adquirir la gama de grises, sigue fielmente los señalamientos de los manuales técnicos; en otros casos opta por trazos reticulares que provienen del método de grabado con buril, aunque con varias raspaduras para corregir ciertos errores en el tono; otros casos más son aquellos donde usa líneas rectas que generan siluetas apenas simples. La pregunta es: ¿por qué resultan tan débiles estas tres piezas si, por un lado, la abierta disposición de Díaz de León al erotismo permitiría francas manifestaciones de libido gráfico — véase el boceto para el libro "Cinco minutos de vida licenciosa" —, además de que, para ese entonces, era ampliamente reconocido por sus colegas

y críticos como un gran artista grabador?*

Aquello que semeja el trabajo temeroso de un escolar sobre la piedra litográfica más que el de una mano ejercitada que ha comprobado en el crayón o el lápiz su extensión natural — como muestran sus dibujos realizados diez años atrás —, es posible que, por el contrario, dé razón a cierta debilidad para cuestionar la jerarquía tácita entre diseño y acto, es decir, la dificultad para equiparar la generación de conocimiento derivada de un proceso intelectual y la proveniente de la sola puesta en acción.

A pesar de tener la experiencia de que un acto libre logra grandes descubrimientos, su trabajo sigue acotado a que la idea está por encima del acto, futuro es antes que presente. Las tres estampas litográficas parecen el documento de confesión de alguien que está en proceso de concretar su lugar en escena y que para ello está tomando decisiones sobre su herencia con un semblante demasiado solemne, develando una personalidad en el justo tránsito entre la academia decimonónica y las estrategias de vanguardia del siglo XX que se rinde, finalmente, a los senderos del método antes que a los de la incertidumbre.

Varias piezas que se le escapan y descubren su profunda habilidad como constructor de imágenes, piezas fluidas que en su poca pretensión alcanzan potencia, son aquellas que nacen de la "sin razón" de la acción pura, un terreno donde se

permite rumiar sin exigencia de llegar a ningún lado. Nos referimos a bocetos, apuntes, ejercicios de dibujo y algunas pequeñas viñetas xilográficas a los cuales, sin embargo, no escaló al nivel de "obra final y terminada" como si hizo con las principales series de ilustraciones para libros o su pintura de caballete, piezas producto de un profundo proceso de diseño.

En un breve texto autobiográfico, Díaz de León nos cuenta que alrededor de los cuatro años tropezó con un pincel gordo capaz de contener suficiente agua como para dibujar caballos, hombres y otras tantas figuras antes de que el primer trazo hubiese desaparecido de la pared encalada; al ver tal inclinación artística su padre lo inscribe a una academia local de dibujo, con lo cual queda determinado de por vida, confiesa que a partir de esa fecha jamás volvió a dibujar con su antigua libertad (Ruiz, 1998, p. 37-40).

Al igual que Julio Torri con sus textos, Díaz de León necesita pulir obstinadamente su trabajo para sentirse seguro de tener algo que ofrecer —tardó treinta y ocho años en concluir los grabados que ilustrarían "Tasco", de Manuel Toussaint (1967, p. VI)—, pero, a diferencia de Torri, los efectos suelen resultar suficientes en tanto oficio, pero generalmente lánguidos en su propuesta. En muy pocas ilustraciones hechas para "Campanitas de Plata", de Mariano Silva y Aceres (1925), un poco más en "Oaxaca", del mismo Toussaint (1926), y ya

más ampliamente para "El Gavilán", de Francisco Castillo Nájera (1939), puede reconocerse una propuesta personal en donde, más allá de ilustrar sometiendo al peso del texto, logra proponer imágenes que no existen explícitas en éste, abriendo las posibilidades profundamente constructivas del grabado y que permiten equiparar su discurso al de la palabra. En las ilustraciones más logradas el efecto es dramático, casi cinematográfico, y es de las pocas ocasiones donde consigue un brillante cruce entre habilidad técnica para componer y controlar líneas, y el riesgo del genio artístico.

Como sensible observador, su espíritu se percató de lo esporádico de momentos como los anteriores. Se levanta temeroso de intentar —de verdad— otra manera más osada de ser artista que aquella de trabajar disfrazado del Marqués de las Polainas. Quizá por ello es que haya dirigido su mayor empeño al ámbito de la investigación y la enseñanza, donde la coincidencia le permitió legitimarse confortablemente.

A pesar de mencionar en continuas ocasiones su temprana enemistad con lo académico, lo cierto es que funda su rechazo más bien contra la imposición de profesores sin vocación ni genio, y no propiamente contra los principios de sistematización y método; por el contrario, en ese territorio es donde se siente como pez en el agua. Es curioso que habiendo participado y defendido la práctica de las Escuelas al Aire Libre, donde aparentemente "...ninguna norma construye a los alumnos

[...] y ahí se logra que su producción tenga el sello magnífico e irrazonado de la función creadora indiferente al bien y al mal..." (SEP, 1926, p. 11-13), él mismo no deja de operar en términos de "belleza", "instrucción", "perseverancia", "clases superiores" (SEP, 1926, p. 61-62), nociones que empujan sus maneras a un proceso de creación sujeto a categorías jerarquizantes para producir "verdadero arte"; en su mira descansa las ganancias del propio proceso y observa la creación como algo fuera y por alcanzar.

Dionisia Zamora (1965) escribe: "...ante los auditorios más heterogéneos, escuché a Díaz de León explicar con el tesón de quien se propone que lo entiendan"; y él mismo declara: "Encuentro gusto en ser iniciado e iniciar a mis contemporáneos [...] mientras tanto, ¿qué es de mi actividad como pintor? Está dormida; sólo resta acre olor de ácido nítrico y el afán de encontrar en los trazos geométricos el secreto equilibrio en la composición de una página tipográfica me es confiada" (p. 10-29). Estas breves citas muestran que el profundo impulso que da cuerpo a sus proyectos no es el de crear mediante el grabar, sino el de rastrear, ordenar e instruir sobre las técnicas de grabado. Resultan más vitales las cintas sonoras donde narra la historia del libro, la tipografía o las diversas técnicas de estampa, que sus trabajos más reconocidos como "La ilustre familia", de Salomón de la Selva (1952). Se afirma como un gran docente antes que como un gran artista.

Su dosis de riesgo la toma entonces por el rumbo de la enseñanza, acepta la dirección de la Escuela al Aire Libre de Tlalpan cuando tenía apenas 27 años, la dirección de la Academia de San Carlos, de la Sala de Arte de la SEP, de la revista "Mexican Art & Life" y la coordinación y maquetación de muchas y diversas publicaciones, hasta llegar a fundar lo que, desde el nombre, a muchos se nos autoja paradisiaco: la Escuela de las Artes del Libro.

Árbol genealógico.

El oficio xilográfico de Díaz de León pertenece a una amplia genealogía que ha sido estudiada desde hace tiempo. Las características de su producción no sólo encuentran explicación en la vocación personal ya comentada. La planeación y ejecución de su obra es, igualmente, un agudo ejercicio de conciencia sobre la tradición a la que decide incorporarse y en la que resuelve cómo incidir para entregarla a su vez como herencia.

Si Díaz de León procedía de una familia provincial que era, a diferencia del clan de los Revueltas, típicamente conservadora, su impulso de juventud le permitió saltar a la urbe y anexarse a la vanguardia de reconstrucción nacionalista que emergía en aquel momento. Cambió abuelos, hermanos, tíos y primos por una nueva familia que se asumía energicamente transformadora. Al final, la paradójica mezcla entre tradición y vanguardia la resolvió muy a su manera:

"Abandoné mi tierra natal con rica provisión de cielo azul, llanuras fragantes, cerros adormecidos y álamos temblorosos, lo que tanto había figurado en mis trabajos primerizos y que en mi largo peregrinar nunca traicioné" (Díaz de León, 1970).

Díaz de León nació en plena época porfiriana. Giovanni Trovati (2010) señala que en el ambiente editorial de aquellos años se solidificaba el "... anhelo de mecanizar la producción artesanal [que diversificara] los géneros editoriales e ilustrativos..." (p. 28-29), aunque, en gran medida, seguían arrastrando un "... modelo informativo, de producción y gráfico poco atractivo para los nuevos tiempos" (Idem). La industria se vio obligada a poner verdaderamente en marcha avances técnicos y formales significativos para conquistar y conservar nuevos lectores, así como para lucir paz y desarrollo a los ojos del extranjero. La nueva tecnología, surgida desde el siglo XIX, se extendió entonces con mayor agresividad al medio cotidiano: la litografía a colores, la linotipia, los clichés fotográficos o los rotativos, técnicas todas ellas que convirtieron en la vida hogareña como un efecto claramente legible del desarrollo logrado por la política del Estado.

De manera implícita, los adelantos técnicos en la imprenta dieron oportunidad para reactualizar la polarización entre una prensa de élite y la prensa popular, es decir, entre los intereses de las distintas clases sociales. La primera se enfrentaba a equipararnos con Francia o Estados Unidos —y por

Fin y después de un siglo de engañosa independencia editáramos como el primer mundo — y en la otra esquina la prensa popular, con sus tipos y escenarios tan burlescos como la propia redacción de los textos tramando boicot para exhibir la postal más miserable y patética del mexicano; en este lado es donde laboraba una de las mayores influencias de Díaz de León: el genio de Posada.

"Si Posada me grande, es porque sacudió y rompió la tradición ya establecida en el grabado mexicano" (Charlot, 1926). Apoyado y estimulado fuertemente por el trabajo antecedente de Manilla, Posada "... escoge siempre el momento de la más alta tensión dramática y encuentra la forma [de convertirlo] en vivencia óptico-sensible..." (Westheim, 2005, p. 253); "... apunta al corazón de un tipo, de una quimera y, una vez [establecido], vincula el resto de los elementos compositivos de tal manera que lo convierte en una escena viva, pulsante, trágica o hilarante, [administrando] el peso de los bloques de tipografía de tal forma que, sin perder la lógica de lectura, crea con los tipos un elemento tan vital como la imagen" (Troconi, 2010, p. 23).

Lo que la nueva xilografía le reprocha al siglo XIX "... no son tanto las cuestiones artísticas de que se ocupa, su estilo o su modo de [grabar], como su indiferencia ante los problemas de importancia decisiva para el nuevo público que empieza a consolidarse en medio de los cambios sociales" (Westheim, 2005, p. 23).

A diferencia del grabado europeo que arranca de una renovación del oficio el nuevo grabado mexicano arranca de la renovación de los contenidos (Westheim, Idem). Díaz de León nana justamente de ahí, y recurre a la misma estrategia pero con una particularidad: la anécdota no siempre la revoque del acto violento como sucedió con la obra de sus colegas del TGP o la del grupo de estridentistas —obsérvese el trabajo de Leopoldo Méndez—, sino también de cualquier otro acontecer que se le presentara como constelativo, casi poético, por donde asoma el origen de las Escuelas al Aire Libre e indudablemente ciertos intereses del impresionismo europeo: el movimiento de las nubes, el serpenteo de un callejón, el erotismo de la pantorrilla femenina, el andar críptico de un grupo de paseantes, la aguda profundidad de un bosque...

Así, Díaz de León formula sus esenas como declaraciones visuales de un momentum; las relaciona formalmente, con rigor casi neurótico, a los rasgos estéticos del bloque tipográfico con quien, al alimón y casi sin excepción, permanecería conversando sobre las cuitas del pueblo, esa gente que aparentemente había conseguido desarmar un goliático modelo dictatorial. El tema del indio, la provincia y el aire libre la traía en el bolsillo desde la cuna, en ellos se distordió como un reencuentro consigo mismo, no como una apropiación de lo ajeno a partir de teorías estéticas, de la reivindicación social, de la urbe o el extranjerismo.

Uno de los manifiestos redactados por el Sindicato de Artistas constituido en 1922, declara: "Ya sólo pintaremos en los muros o sobre papel de excusado" (Westheim, 2005, p. 236). Dicho principio alude directamente al grabado en talla de madera para rescatar la idea, no solo viable sino profundamente coherente, de que los medios de comunicación para la masa también deberían poder ser producidos por la propia masa. De ahí que la expresividad de la xilografía, la que sólo requiere de una tabla y una cuchilla cualquiera, haya sido adoptada por Díaz de León. Pero esta técnica igualmente la aprovecha para ensayar las interrogantes más íntimas de su propia investigación técnica: prueba la talla a contrafibra con buril, el caucho y la estampa a color a la manera del Ukiyo-e. Su propuesta artística termina resultando nacionalista pero no radical, ni en forma ni en contenido como lo fue, por ejemplo, la de Fermín Revueltas, quien "... llegó a ser un artista [de] espíritu libre y turbulento [cuando en Díaz de León] observamos una preponderancia del buen juicio sobre la pasión artística" (Troconi, 2010, p. 82).

De esta manera, su vocación mesurada pero analítica le impulsó a dar parte del salto hacia atrás del calendario, hacia esa investigación de la gráfica colonial. Su objetivo era recuperar técnicas de grabado que la Academia de San Carlos había desechado o enseñaba apenas tacañamente como efecto del supuesto desarrollo económico, redimir las como herramientas

activas del nuevo proyecto cultural aunque, en el fondo, dieran solución primeramente a su propia vocación obsesa. Parte determinante fueron los contactos con Jean Charlot, especialmente uno que los historiadores siempre recordarán: su llegada a México hacia 1921 con un álbum de estampas bajo el brazo. Se trata de un viacruce xilográfico que estimuló sensiblemente a Díaz de León y otros jóvenes grabadores (Westheim, 2005, p.260). La ilustración de textos bíblicos — cuando 'bíblico' aún no contradecía la personalidad del artista joven y radical de izquierda — puso en escena la posibilidad real de reencontrar estampa y libro en un contexto moderno de reconfiguración política. Si bien "el impreso ilustrado ocupó un lugar muy importante en el panorama gráfico [desde el] último tercio del siglo XIX..." (Troconi, 2010, p.16), el trabajo de Jean Charlot comprobaba la factibilidad de hacerlo bajo la coyuntura personal que construía, y amenazaba, el devenir artístico de Díaz de León.















"Campanitas de Plata" y "Oaxaca" participan del anterior impulso de inmersión dentro de la nueva estampa libresco. Son los primeros ejercicios editoriales del México moderno que utilizan las posibilidades de la reciente gráfica y, aunque fueron maquetados por Rafael Loera y Chávez, editor y tipógrafo de Cultura, la propuesta gráfica es obra por entero de Díaz de León. Los rasgos

de irrupción de una mano libre o una razón poderosa visibles en estas estampas son clara muestra de la batalla que estaba aconteciendo en el espíritu de búsqueda del grabador.

Como ya se ha esgrimido, el enfoque que eligió para el oficio tuvo que ver más con lo que ahora conocemos como diseño gráfico y no propiamente con la vocación artística. Su proceder siguió la línea de Manilla, "quien le enseñó a Posada una manera de dar a los editores lo que los lectores pedían" (Troconi, *Idem*), y si entendemos que para Díaz de León "lector" no sólo era aquel que decodifica palabras sino también el que sabe tener encuentros con el libro como objeto, él mismo era su más severo "objeto". Su último proyecto lo describe perfectamente: "Ilustré Familia" "... me compuesta tres veces por los cajistas, [...] no le gustaban las erratas, los ríos, los caminos ni las grietas en blancos que el azar forma en la mancha tipográfica ..." (Troconi, 2010, p. 76-77), "... la uniformidad del entintado se vigiló a lo científico, el registro de la correspondencia entre folios no discrepa en una fracción de milímetro, en toda la composición monotípica del volumen no aparece dividida la sílaba de ninguna palabra. ¡El Apocalipsis de imprenta!" (Zamora, et. al., 1965, p. 22).

→ Colofón

Se definió el título "Lasting Match", su formato, la tipografía, el número y estilo de ilustraciones, la conveniencia y extensión de los textos. Se realizó una máscara de papel maché con el rostro de Díaz de León. Se portó la máscara durante los siguientes procesos. Se recolectaron fotografías tomadas durante varios juegos de tenis. Se reprodujeron sobre lámina de aluminio para offset dibujándolas directamente con crayón. Se procesaron con la técnica de la siligrafía. Se imprimieron sobre cartulina, por ambos lados de la hoja, usando tinta negra y plata para obtener acabado grafito. Se encuadernaron en un solo tomo: "Cuaderno de apuntes. FDL". Se seleccionaron las diez imágenes que sugirieran un momento de mayor dramatismo. Se reencuadraron y volvieron a dibujar sobre scratchboard trabajando los medios tonos mediante retículas lineales. Se reprodujeron en fotocopia y se transfirieron a placas de estireno. Se grabaron con buril y gubias. Se imprimieron y transfirieron a placas de madera para trabajar un segundo color al estilo del canaqueo. Se grabaron con gubia para obtener las matrices para el segundo color. Se imprimieron los grabados a dos tintas sobre papel bond antiguo. Se marcó la última hoja de cada libro con un grabado seco que decía: Este libro es falso, el autor. Se diseñó

la portada usando letras a dos colores inspiradas en los experimentos tipográficos de Josef Albers  Esos que realizó entre 1926 y 1931  Se incluyó en la portada una imagen proveniente del "Cuaderno de apuntes, FDL"  Se imprimieron las letras y la imagen en fotocopia y posteriormente se trasladaron a clichés de cinc  Se imprimieron a dos tintas sobre cartulina gris para obtener las cubiertas del libro  Se dejó a un lado la máscara de Díaz de León  Se revisaron los textos escritos en la presente tesis, se seleccionaron aquellos que sugirieran alguna relación subjetiva y carente de comprobación con cada una de las diez imágenes sobre el tenis  Se tradujeron al inglés apoyándose en herramientas en línea  Se retrabajaron los textos traducidos para que no rebasaran, cada uno, media cuantilla tamaño carta  Se formaron en computadora las cajas de texto mediante el uso de tipografía Cochin  Se reprodujeron en clichés de cinc  Se imprimieron sobre las hojas del camafeco que les correspondía  Se avarillearon los bordes del papel usando acuarela y aerógrafo  Se encuadernaron los cuerpos del libro y se unieron a las cubiertas de cartulina  Se inició la introducción de los ejemplares a los acervos.

Cada proyecto realizado a lo largo de esta maestría, incluyendo el presente engargolado como cierre, tuvo golosinas visiblemente técnicas: aprender a tallar madera con buril, imprimir estampas de gran formato, usar tipos móviles, envejecer papel de forma artificial... En la acción fui consciente de mecanismos de reflexión abstracta distintos a los que normalmente puedo asociar al proceso de escritura, pero de un abandono semejante.

No termino de distinguir con certeza que parte del trabajo hecho hasta el momento —usar las manos en un proceso repetitivo de grabado o impresión, observar las estampas agrupadas, leer sobre los autores, leer sobre la obra de los autores, observarla directamente, escribir...— pertenece a lo que Gertrude Stein llamó "naturaleza humana" distinta de ese otro lugar que también llamó "mente humana". En la mayoría de los casos quise llegar a algo, encontrar una respuesta, y de ahí es que siento haber caído presa de la "naturaleza humana"; otras veces, dentro de la misma actividad, sencillamente gocé su sola construcción. En ambos casos me fue clara la necesidad de dos virtudes: sensibilidad y memoria, pero, aún más evidente, que se trata de cualidades que, a estas alturas, requieren esfuerzos titánicos para ser estimuladas. Ya estamos vacunados. y por momentos siento que sólo hay que aceptarlo.

Leer la correspondencia de Julio Torri donde menciona su quehacer dentro de Editorial Cultura — "...Cultura es menos importante para mí, desde luego, de lo que supones..." —, o mejor dicho, leer lo que no escribe acerca de su paso por esta casa, me hace reconsiderar los mitos de excesiva admiración que suelo adoptar. Si Agustín Loera y Chánvez fundó Cultura, también hizo lo propio con la Escuela Bancaria y Comercial; recorramos despacio y a conciencia el nombre de esta escuela. Puedo sospechar porqué Torri tiene tantas reservas cuando se refiere a los hermanos Loera, por qué dura tan poco colaborando con ellos. En este sentido, ahora que la etapa de la maestría me llevó a formalizar una incipiente imprenta de libros junto a varios amigos, el paisaje libresco se abrió hacia la nueva posibilidad como editor. Dos actividades que por momentos son suaves sinónimos, luego parecen tener distancias profundamente esenciales. ¿Podrán llegar a acaniciarse durante el forcejeo?

Apostar la esperanza a una posibilidad de colectividad cuya aspiración no supera el número que podemos contar con una mano me parece que se aleja hacia utopías, más que remotas, quiméricas. La generación de Julio Torri, a diferencia de la de Díaz de León, está fuertemente vinculada a la estética simbolista de Ruelas o Herrán que, aunque en ocasiones mexicanista, no tiende su mano en rescate de la gráfica popular revolucionaria sino para

abordar lo revolucionario reescribiendo planteamientos humanistas más rigurosos y menos paufletarios. En el transcurso del trabajo me encontré más cercano de Torri que de Díaz de León. Encontré a un Torri franco, no cómico; recio, no triunfalista; abnegado, no sacrificado. No tuve otra que rendirme.

Torri editó una sola revista, se adhirió estrechamente a este proyecto como hace uno con ciertos compromisos de largo plazo. Se llamó "La Nave". La imagen de su portada, mineta de Herrán, detenta una barcaza cuya quietud contradice el fuerte viento que infla sus velas. ¿Viaje conjeturado? Presiento que para Torri fue la gran oportunidad de pedir ayuda a sus amigos, a los allegados desde la lejanía. Lamentablemente se imprimió un solo número en mayo de 1916; el sonido melancólico de su suspiro se ha extendido hasta retumbarme aquí, es reta para iniciar el juego ahora con los niños.

El tenis. El juego que no exige contacto directo pero sí íntimo. Los jugadores se mueven en su cancha a una considerable distancia física de su oponente o, por lo menos, la mínima detentada en el calibre de la red. El cuerpo se mueve dentro de los límites precisos del espacio físico, las intenciones también usan el espacio de guerra.

Los tenistas deben dominar posiciones, desplazamiento

y resistencia para aguantar peloteos largos, tener fuerza de golpe, empuñadura, habilidad para proveerle de efecto a la pelota.

Técnica y habilidad.

Habilidad para engañar y desorientar.

Travesuras, aciertos, errores terminantes, juegos pendientes.

Cuando los amigos entablan una conversación comienza el juego. La conversación llega o es lanzada. No hay certeza sobre los propósitos del otro —sobre los profundamente vitales, el superficial y obvio es de sobra conocido.

Pero ese interés primero, indecifrable, termina cuando la curiosidad se agota: en ocasiones se lanza algo que no regresa, o quizá regresa de manera inesperadamente mortal.

Pausas y discontinuidades.

El público goza con el espectáculo —cuando es espectáculo—, pero nunca alcanza a penetrar en lo que sucede en los segundos exactos dentro de la cancha, donde los jugadores están permanentemente desentrañándose.

Torri (1995) le escribe a su amigo, su mentor, Pedro Henríquez Ureña:

"El tenis es una adquisición tan valiosa como el ensayo inglés. Por su simplicidad, se sorprende uno que no haya sido inventado por los griegos.

todos los juegos son más o menos un reñudo de la guerra, pero el tenis se parece más a una conversación, a una conversación demasiado viva y de respuestas rápidas y seguras". (p. 259)

El hombre de guerra enfoca la acción en su propia victoria, a la llegada del fin, ello hace parte de la "naturaleza humana" definida por Gertrude Stein (1974). Esta es la causa de que la escritura rara vez sea considerada, en palabras de la misma Stein, una obra maestra; normalmente escribimos para ser leídos, para encontrar la victoria del entendimiento y no por el acto de creación que implica, o podría hacerlo, estructurar ideas mediante la pluma. Para la escritora son pocos los casos que llegan a ese estado:

"En la vida real la gente está más interesada en el crimen que en su descubrimiento, lo importante la sorpresa la emoción el horror está en el crimen pero en la novela policiaca es el descubrimiento lo que mantiene el interés y ello es bastante natural porque la necesidad en lo que se refiere a la acción reside en el muerto, lo que hace el descubrimiento interesante es una función muy distinta que tiene que ver muy poco con la naturaleza humana o con la identidad, tiene que ver con la mente humana y con la entidad es decir con una cosa en sí y no en relación". (Stein, 1974, p. 101)

"Lasting Match" coquetea con Stein, intenta un breve acercamiento a la disyuntiva entre los dos caminos: uno que va tras la aparición de la sorpresa y otro que deambula en la sinrazón del proceso. Por ello se predeterminó la forma del libro desde un inicio y después se realizaron las ilustraciones y escritura, para saber a lo que se iba a llegar y perdiera importancia, para rescatar más bien el cómo y en ello abrir caminos de creación que no había probado. Esta inversión en la "naturalidad" secuencial desactivó cierto interés por el objeto final: no hay novedad en un diseño antiguo, no hay genio en el remedo de escritura, ambas cuestiones identitarias.

Si el objeto llegara entonces a sorprender sería tan solo brevemente, solo al momento de confirmar cierta coincidencia con la idea preestablecida —con el crimen anunciado desde la portada de la novela policiaca. De forma opuesta, en lo único que pudiera rescatarse algo de atracción imperecedera es en la interrogante del camino: ¿cómo ha sucedido un libro que no tiene gran importancia sino, a lo más —a lo menos, mejor dicho—, por ser festivo, el más verídico, de un juego imposible de narrar? Trayendo de nuevo las palabras de Karl Rubrberg (2003): "[se trata de] la visualización de una realidad que no podemos ver ni describir, pero que, no obstante, podemos llegar a la conclusión de que existe" (p. 312)

La pregunta seguirá siendo eminentemente personal, aunque en voz alta, a sabiendas de que no le corresponde a otros responder sino por vía de su propia presencia o ausencia en mi interior. De ahí, creo, la formulación del proyecto mediante la suplantación, su traducción a una lengua extranjera, hacerlo público mediante su inserción no en una sala de exposición sino en bibliotecas: "... en medio de la sociedad, a la que apenas se toca, a la que apenas se ve, esa sociedad cuidadosamente evitada..." (Glantz, 2006)

Díaz de León se acercó al grabado y al diseño editorial estudiando el archivo de la antigua Academia de San Carlos. Con esta postal hago conciencia de otro enfoque de la palabra "colección", aún entendida como un orden oficializado con varios aspectos incluyentes; también me ayuda a reconsiderar la estancia en el oficio de conservador, las posibilidades únicas que me otorga: tocar, la primera; decidir, la inmediata. De ahí que el artificio de diseccionar la realidad en mundos, entre ellos el de la materia, haya funcionado como un recurso para narrar lo que me es inexplicable, para encontrar una posible explicación a la atracción sobre los objetos que mienten discursivamente a través de su propia verdad material, incluyendo los restaurados. Irónico. El mejor funcionamiento de la máscara de Díaz de León me su ofrecimiento a ser fabricada antes que su potencial teatral o dramático convencional. El

reto profesional respecto a la conservación, y concretamente a la especialidad de restauración, radicará en evitar que en su hacer sobre la materia cierre los vacíos cancelando la posibilidad de lecturas múltiples, agote el flujo de preguntas detentando verdades únicas, o lo que es lo mismo: haga turismo hacia el pasado.

En este sentido, la necesidad imperiosa de una sombra que me permitiera conversar con Torri y Díaz de León implicó, sigue implicando, comprender la existencia cierta de una distancia con la gente y con las cosas más que cronológica. La posible y nueva cercanía no desplaza esa distancia, por el contrario, se suma a ésta como posibilidad narrativa de su influencia. Revisarlo bajo esta perspectiva me hizo fabricar un artefacto tangible que me zarpa. En ello, confieso meramente, necesito cada vez más a Torri y menos a Díaz de León; quisiera más lo inicial y menos lo conclusivo, aunque estas líneas impliquen contradicción; más los objetos como estertores de una voluntad abstracta y sin nombre, y sin fecha y sin datos. Desearía llegar a evitar las explicaciones que agoten en vez de expandir, que reconozcan juquetonamente desde la mentira como virtud de quien mejor sabe la verdad. La idea me suena petulante cuando vuelvo a leerla. Me causa congelamiento. Así que, tras de estas últimas letras radica más la obligación de proseguir en la acción para por fin moverme de lugar,

que el cándido impulso con que inició creyendo
llegar a un paraíso concreto.



LIBROS Y REVISTAS

- Bellatin, M. (2010). *Salón de Belleza*. México D. F., México: Los cien mil libros de Bellatin.
- Bellatin, M. (2010). *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. México D. F., México: Los cien mil libros de Bellatin.
- Blaisten, R. (2010). *Francisco Díaz de León. Museo Colección Blaisten*. México D. F., México: Editorial RM - UNAM.
- Borges, J. L. (2009). La ceguera. En *Siete noches* (pp. 139-158). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Brea, J. L. y Jaua, M. V. (2011). *Serán Ceniza*. México D. F., México: Imprenta de la Vda. de Korovich.
- Buchloh, B. (2005). A note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*. En Kocur, Z. y Leung, S. (Editores). *Theory in Contemporary Art since 1985* (pp. 283-291). Oxford, U. K.: Blackwell Publishing.
- Capistrán, M., Gorostiza, J. Y Labastida, J. (2007). *Poesía y prosa*. México D. F., México: Siglo XXI.
- Carrión, U. (2010). *El nuevo arte de hacer libros*. México D. F., México: Ediciones Hungría.
- Castillo Nájera, F. (1939). *El Gavilán. Corrido grande*, México D. F., México: Editorial México Nuevo.
- Loera y Chávez, R. (hijo) (1966). *Cvltvra. 50 años de vida*. México D. F., México: Editorial Cvltvra.
- Debroise, O. (1995). Fascinación de lo falso. En *La Falsificación y sus espejos* (pp. 8-15). México D. F., México: Artes de México, 28.
- De la Selva, S. (1952). *La Ilustre Familia*. México D. F., México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Díaz de León, F. (1960). *Consejos para editar libros*. México D. F., México: SEP.
- Díaz de León, F. (1985). *Gahona y Posada, grabadores mexicanos*. México D. F., México: FCE.
- Díaz de León, F. (1970). Lectura para un homenaje en Aguascalientes por el Premio Nacional. En Ruiz Neufal, V. M. (1998). *Francisco Díaz de León. Creador y maestro* (p. 63). Aguascalientes, Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Díaz de León, F. (1975). *Trabajos de ciudad*. México D. F., México: Seminario de Cultura Mexicana.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Espejo, B. (1986). *Julio Torri. Voyerista desencantado*. México D. F., México: UNAM.
- Espejo, B. (Comp. y nota) (2008). *Mariano Silva y Aceves*. En *Material de lectura núm. 40*. México D. F., México: UNAM.
- Espejo, B. (Comp. y nota) (2009). Genaro Estrada. En *Material de lectura núm. 59*. México D. F., México: UNAM.
- Fevre, L. y Martin, H. J. (2000). *La aparición del libro*. México: Librería – Ediciones del Castor – Universidad de Guadalajara CIEPEL.

- Frost, E. C. (Comp.) (1992). *El arte de la traición o los problemas de la traducción*. México D. F., México: UNAM.
- Gerber Bicecci, V. (2010). *Mudanza*. México D. F., México: Taller Ditoria.
- Gittings, R. (1997). *La naturaleza de la biografía*. México D. F., México: INAH.
- Martínez Moro, J. (2008). *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. México D. F., México: ENAP – UNAM.
- Moreno Villareal, J. (2006). *De bibliomanía. Un expediente*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- Ong, W. J. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F., México: FCE.
- Osorguín, A. et. Al. (2007). *La librería de los escritores*. México D. F., México: Ediciones de la Central – Sexto Piso.
- Pereira, A. (Coord.) (2004). *Diccionario de Literatura Mexicana. Siglo XX*. México D. F., México: UNAM.
- Phyllis, R. (1986). *Woman of Letters. A life of Virginia Woolf*. Londres, U. K.: Pandorar Press. (Traducción libre de Germán Fraustro)
- Powell, J. Y Howell, V. (2007). *Derrida para principiantes*. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente.
- Ray, G. (2001). Joseph Beuys and the alter Auschwitz sublime. En *Joseph Beuys. Mapping the legacy* (pp. 56-61). Nueva York, E. U.: DAP – The John and Mable Ringling Museum of Art.
- Riaño Alcalá, P. (2003). *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*. Medellín, Colombia: Corporación Región.
- Ruhrberg, K. (2003). Pintura. En Walther F., I. y Ruhrberg, K. (Editores). *Arte del siglo XX*. Barcelona, España: Grupo Océano.
- Ruiz Neufal, V. M. (1998). *Francisco Díaz de León. Creador y Maestro*. Aguascalientes, Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Sacks, O. (1998). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. México D. F., México – Barcelona, España: Océano de México – Muchnik Editores.
- Saïtzeff, S. I. (Comp.) (1980). *Julio Torri. Diálogo de los libros*. México D. F., México: FCE.
- Saïtzeff, S. I. (1981). *Julio Torri y la crítica*. México D. F., México: UNAM.
- Saïtzeff, S. I. (1983). *El arte de Julio Torri*. México D. F., México: Editorial Oasis.
- Saïtzeff, S. I. (Editor) (1995). *Julio Torri. Epistolarios*. México D. F., México: UNAM.
- Saïtzeff, S. I. (Comp. y nota) (2006). *Anywhere in the south. Cartas de una joven texana a Julio Torri*. México D. F., México: UNAM – DGE – Equilibrista.
- Secretaría de Educación Pública (1926). *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*. México D. F., México: Editorial Cvltvra – SEP.
- Silva y Aceves, M. (1925). *Campanitas de Plata*. México D. F., México: Editorial Cvltvra.

Stein, G. (1974). Qué son las obras maestras y por qué son tan escasas. En *Retratos* (pp. 97-108). Barcelona, España: Tusquets Editor.

Torri, J. (1917). *Ensayos y Poemas*. México D. F., México: Ediciones Porrúa.

Torri, J. (1940). *De fusilamientos*. México D. F., México: La Casa de España en México – FCE.

Torri, J. (1964). *Tres libros*. México D. F., México – Buenos Aires, Argentina: FCE.

Toussaint, M. (1926). *Oaxaca*. México D. F., México: Editorial Cvltvra.

Toussaint, M. (1967). *Tasco. Guía de emociones*. México D. F., México: FCE.

Trapiello, A. (2006). *Imprenta Moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-1925*. Valencia, España: Campgràfic.

Troconi, G. (2010). *Diseño gráfico en México. 100 años*. México D. F., México: Artes de México.

Uzanne, O. (1894). La Fin des livres. En *Contes pour les bibliophiles* (pp. 123-145). París, Francia: Librairies – Imprimeries Réunies. (Traducción libre de Germán Fraustro)

Weinberger, E. (1995). Falsificaciones auténticas. En *La falsificación y sus espejos* (pp. 16-19). México D. F., México: Artes de México, 28.

Westheim, P. (2005). *El grabado en madera*. México D. F., México: FCE.

Yébenes, Z. (2008). *Breve introducción al pensamiento de Derrida*. México D. F., México: UAM.

Zaid, G. (1997). *Los demasiados libros*. México, D. F., México: Océano de México.

Zamora, D. y Acevedo, A. (1965). *En torno a Francisco Díaz de León*. México D. F., México: Seminario de Cultura Mexicana.

Zavala Ruiz, R. (2002). *El libro y sus orillas*. México D. F., México: UNAM.

TESIS

Mercado Reyes, J. A. (2009). *Principios de la información biológica*. Trabajo de grado, Licenciatura en Biología, Facultad de Ciencias – UNAM, México D. F.

Ortega del Valle, C. A. (2001). *Proyecto Huellas (o del grabado como género al grabado como estrategia)*. Trabajo de grado, Maestría en Artes Visuales, ENAP – UNAM, México D. F.

Roa Rojas, M. (2010). *Repetición y serialidad. Seis ejercicios de arte contemporáneo*. Trabajo de grado, Maestría en Artes Visuales, ENAP – UNAM, México D. F.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

Charlot, J. (1926). *Manuel Manilla. Grabador Mexicano*, [en línea]. Revista Forma núm. 2. Recuperado el 15 de octubre del 2011, de <http://www.jeancharlot.org/writings/escritos/charlotescritos15.html>

Derrida, J. (1995). *Historia de la mentira: prolegómenos*, [en línea]. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 14 de noviembre de 2011, de <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mentira.htm>

Glantz, M. (2006). *Un buen equilibrista: Julio Torri*, [en línea]. Alicante, España: Biblioteca Virtual Cervantes. Recuperado el 2 de noviembre del 2011, de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-buen-equilibrista-julio-torri--0/>

Kant, I. (1797). *Sobre un supuesto derecho a mentir por amor a la humanidad*, [en línea]. Recuperado el 2 de noviembre del 2011, de http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/KANT_sobreunsupuestoderechoamentir2.pdf

Platón. *Hippias Menor*, [en línea]. Recuperado el 2 de noviembre del 2011, de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131274.pdf>

Riaño Alcalá, P. (Enero 2005). *Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias*, [en línea]. Quito, Ecuador: ICONOS. Revista de Ciencias Sociales núm. 21. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Recuperado el 13 de agosto del 2010, de <http://www.flacso.org.ec/docs/i21riano.pdf>

Vande Wyngaerde, A (2007). *Holocaust Literature: Reality and Fiction in Jerzy Kosinski's The Painted Bird and Raymond Federman's The Voice in the Closet*, [en línea]. Amsterdam, Holanda: Universiteit Gent Faculteit Letteren Wijsbegeerte. Recuperado el 14 de noviembre del 2011, de http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/228/060/RUG01-001228060_2010_0001_AC.pdf