



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL LIBRO-MALETA *OCTAVIO PAZ*/
MARCEL DUCHAMP, 1968:
HISTORIA, PRODUCCIÓN Y SENTIDO.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA
NATALIA GONZÁLEZ GOTTDIENER
BECARIA CEP, UNAM/CONACYT

ASESORA: DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI
FFYL-UNAM

MÉXICO, D.F., SEPTIEMBRE 2015



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.

Agradecimientos

Agradezco a las instancias CEP/UNAM y CONACYT por otorgarme las becas que me permitieron dedicarme al estudio de esta maestría. Agradezco a Vicente Rojo su gentileza y apertura, y el darme la oportunidad de entrevistarle, a fin de conocer más sobre su trabajo como pintor, diseñador y editor. Agradezco a mi tutora: la Dra. Irene Artigas Albarelli, por su paciencia y su guía a lo largo de estos dos años y medio en los que construimos este acercamiento al libro-maleta *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, diseñado por Vicente Rojo. Agradezco a mis sinodales: la Dra. Susana González Aktories, la Dra. Liliana Weinberg y el Dr. Héctor Perea por sus valiosos comentarios, que engrandecieron el resultado final de este trabajo; al Dr. Federico Álvarez Arregui, sinodal de esta tesis también, por presentarme a Vicente Rojo, y brindarme su apoyo a lo largo de mi carrera, siendo una luz en muchos momentos oscuros. Al Dr. Eduardo Ramos Izquierdo por presentarme hace cuatro años este *libro-maleta*, que me hizo descubrir otras posibilidades dentro de la literatura y ponerla a dialogar con el arte, la cultura, el diseño, la edición. Agradezco a Áurea Ruiz por su apoyo en el acervo Juan Acha ubicado en el Centro Universitario Tlatelolco; a la instancia CEP-UNAM por apoyarme para poder asistir una semana a Filadelfia y Nueva York, con la finalidad de conocer las *Cajas* de Duchamp, al Museo de Filadelfia, por permitirme ver las cajas de Duchamp en el *Perelman Museum*. A Lalo Guzman, el Dr. Francis Naumann, la investigadora Rhonda Roland Shearer y Monique Fong por enseñarme más sobre Duchamp y esta maleta, así como a Felipe Ehrenberg por enseñarme todavía más sobre el libro de artista. Agradezco a mis padres: Eloísa Gottdiener Estrada y Oscar González López por los valores y las enseñanzas de vida que me inculcaron y que llevo en mi corazón y pensamiento muy profundamente. Agradezco a la Dra. Tatiana Bubnova y la Dra. Laura Flores González por los comentarios hechos a los trabajos que entregué

en sus seminarios, los cuales fueron fundamentales en la estructuración de esta tesis. A mis hermanas Isaura y Alina González Gottdiener por ser mi entereza; a Isaura, particularmente, por ayudarme en la redacción de esta tesis. Finalmente quiero agradecer a Rodolfo Mijangos Martínez, por darme su fortaleza y amor y ser, también, un lector atento de esta tesis. A mi amigo Enrique Landgrave por ser el primero en prestarme libros sobre Duchamp, para armar mi proyecto de Maestría. A Norma Lojero, y Eliff Lara, por ayudarme a sacar de la biblioteca algunos libros fundamentales para esta versión final. A Ricardo Pérez Martínez por su amistad, y su apoyo crítico y teórico en momentos de desafío, generados durante la construcción de este trabajo. A mi amiga Mariana Sevilla, por concederme publicar sus fotos de la entrevista del día 1° de noviembre a Vicente Rojo. A Sergio Santiago Madariaga por el formado de esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
PRIMER CAPÍTULO: HISTORIA DEL <i>LIBRO-MALETA</i>	
1.1. Duchamp y la transición del arte moderno al postmoderno	16
1.2. Antecedentes del libro como objeto	30
1.3. El libro como objeto artístico en México	40
a) Las <i>Cajas</i> de Marcel Duchamp	57
1.4. Presentación del libro-maleta Octavio Paz/ Marcel Duchamp	61
a) Los seis elementos del <i>libro-maleta</i>	65
SEGUNDO CAPÍTULO:	
PRODUCCIÓN DEL <i>LIBRO-MALETA</i>: EL <i>OCTAVIO PAZ</i> / <i>MARCEL DUCHAMP</i> DE VICENTE ROJO.	
2.1 Correspondencia y creación: Paz-Rojo	72
2.2 Octavio Paz: interpretación textual de Duchamp	84
a) La crítica y el ensayo	90
2.3 Vicente Rojo: representación visual de Duchamp	110
2.4 Traducción de los textos de Duchamp por Tomás Segovia	133
2.5.- Apartado fotográfico de la visita al <i>Department of Prints, Drawings, and Photographs, del Perelman Museum</i> , de Filadelfia	138

TERCER CAPÍTULO:	
SENTIDO DEL LIBRO-MALETA <i>OCTAVIO PAZ/</i>	
<i>MARCEL DUCHAMP</i>	
3.1 El texto como imagen múltiple y la imagen como texto multiple	147
a) El multiretrato de Duchamp hecho en México	148
b) La multiplicidad del Ensayo	160
3. 2 El <i>libro- maleta</i> como acto cultural	167
CONCLUSIONES	175
BIBLIOGRAFÍA	180

El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas.
Marcel Duchamp. (Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*).

Lo bello está allí, donde ustedes lo inventen.
Marcel Duchamp. (Robert Lebel. *Sur Marcel Duchamp*).

El arte es un estado de encuentro.
Nicolas Bourriaud. *Estética Relacional*

La cultura es el único antídoto contra la barbarie.
Vicente Rojo. *Diario abierto*.

Introducción

El 23 de mayo de 2015 fue la inauguración de la exposición *Escrito/Pintado* de Vicente Rojo, inaugurada en el MUAC; curada por Cuauthemoc Medina y Amanda de la Garza. Aquel día había muchísima gente, pero mi emoción fue enorme cuando al entrar me encontré en primer plano el *libro-maleta* sobre Marcel Duchamp¹ como el primer *objeto editorial* de Vicente Rojo. Su presencia precisamente allí, a la entrada de la sala y al centro, no me resultó un azar sino una necesidad, ya que la edición

¹ Marcel Duchamp (1887, Blainville-Crevon, Francia -1968, Neuilly, Francia) es considerado el artista que generó el tránsito del arte moderno al postmoderno. Duchamp cuestionó las condiciones en que se regía la creación y la comercialización del arte después de la era industrial. Las primeras pinturas que realizó este artista fueron consideradas fauvistas y en sus cuadros posteriores, realizados entre 1910 y 1912 (*El rey y la reina rodeados de desnudos veloces*, *La novia*, y *Desnudo descendiendo la escalera*). Después de 1915 pintó muy pocas obras, aunque continuó trabajando hasta 1923 en su obra maestra: *El gran vidrio* (1923, Museo de Arte de Filadelfia) que fue realizado con dos grandes hojas de vidrio separadas por una lámina de aluminio en la que el artista usó elementos como embalajes, papel de aluminio, polvo. En esta obra monumental se representa a una mujer, la novia, desnudándose para incitar a sus amantes situados en la zona inferior: los solteros, son nueve hombres —un sacerdote, un mensajero, un soldado, un gendarme, un policía, un jefe de estación, un criado, un repartidor y un sepulturero— que tratan infructuosamente de llegar a su amada. La novia es capaz de mover a sus amantes con un complejo mecanismo de hilos y alambres que activan un motor-deseo hacia los solteros, sin embargo, la barrera que los separa, una gruesa lámina de aluminio, es infranqueable de manera que la novia y sus nueve amantes están condenados a la soledad. Luego de pasar un tiempo fuera de Estados Unidos, durante el cual vivió en Buenos Aires y regresó a París, comenzó el *Museo portátil* o *Caja-en-maleta* (1941), donde expuso gran parte de su obra en miniatura. La maleta representaba la posibilidad de llevar sus obras con él ante cualquier mudanza que fuera necesaria, o simplemente en caso de salir de viaje y querer transportarlas consigo. Su última propuesta artística se denomina *Etant Donnés*: es una puerta de madera con una mirilla en la que, al asomarse, se ve a una mujer desnuda tirada en la hierba sosteniendo con su mano una lámpara de gas. A la mujer no se le observa el rostro; al fondo se percibe un paisaje renacentista con cascada. La obra fue instalada por Duchamp en el museo entre 1944 y 1966.

es fundamental en la obra de Rojo dedicada a la escritura, el diseño y la tipografía, y por supuesto en el trabajo que a continuación voy a presentar; debido a que confirma la intuición poética de Rojo al representar el ensayo de Octavio Paz sobre Duchamp dentro de una *edición-objeto*. La coincidencia de que se inaugurara al momento de dar los pasos finales en el proceso de esta investigación sobre la edición, reafirmó el camino que emprendí a lo largo de la misma. La exposición es sumamente significativa ya que recorre su labor como diseñador y creador de libros, en los que se puede apreciar la espléndida forma en la que Rojo ha fundido la escritura con la pintura, sea de forma personal o colaborativamente, terminando con su obra pictórica y escultórica en torno al estudio que ha hecho sobre tipografía. De acuerdo con Cuauthemoc Medina, *Octavio Paz/Marcel Duchamp* pertenece al periodo del geometrismo mexicano; así mismo su serie *Negaciones*, de los años 60, en la que el pintor buscó hacer una autocrítica de la función del pintor; *Los discos visuales*, y su obra *Artefacto*: paneles pintados con forma de libro que son insertados y manipulados en un *stand* de venta de libros de bolsillo. Esta pieza podría caber dentro de la conceptualización del *ready-made*² de Duchamp; mientras que el *libro-maleta* recrea las estrategias museográficas narrativas del mismo.

La edición dedicada a Duchamp nace a partir del ensayo monográfico que Paz escribió durante su estancia en India en el año 1966 titulado: “Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza”. En la *Revista de Bellas Artes* núm. 14, marzo-abril de 1967 apareció un fragmento de este ensayo: la interpretación³ que Paz efectuó de *La Novia desnudada por sus solteros*—otro nombre que Duchamp otorgó a *El gran vidrio*. En dicha publicación se anunció la edición del ensayo completo en editorial ERA, que se prolon-

² El guión entre “ready” y “made” es usado por Octavio Paz en su ensayo. Muchos libros sobre Duchamp lo ponen junto: readymade, unificaré el uso del guión en todo el texto.

³ Octavio Paz, “Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza. La novia desnudada por sus solteros (fragmento)”, en *Revista de Bellas Artes*, No.47, marzo-abril, 1967, pp. 19-51. (En *Octavio Paz/Marcel Duchamp* este fragmento se encuentra de las páginas 28 a 53 del libro 1, titulado “Marcel Duchamp o El Castillo de la Pureza”).

garía hasta finales de 1968. El pintor, escultor, diseñador y editor Vicente Rojo se encargaría de la publicación de dicho ensayo para el que decidió hacer un diseño inspirado en la *Caja verde* de 1936 y la *Caja en maleta* de Duchamp de 1941-71.

Paz fue el primer ensayista de habla hispana en dedicar una interpretación al trabajo del artista; cuando Vicente Rojo lo leyó, conociendo la importancia y complejidad de Duchamp, se interesó en la publicación.

Esta edición ha sido catalogada como *libro visual, edición alternativa* o *edición en artes gráficas*, y es la primera publicación considerada dentro de los *libros compartidos*⁴ de Vicente Rojo; es decir, en coautoría con otros escritores ya que, a partir de este, el diseñador seguiría haciendo *libros-objetos*, artefactos con libros y *libros de artista* con José Emilio Pacheco, Pedro Ángel Palau, Arnaldo Kraus, Carlos Monsivais, Bárbara Jacobs, Coral Bracho, María Baranda, entre otros.

La importancia de estudiar este *libro-maleta* radica en que fue un proyecto editorial único en su década. De aquí que uno de los objetivos de este estudio sea retomar la importancia de Duchamp en el arte, a fin de comprender por qué escribió Octavio Paz un ensayo monográfico dedicado exclusivamente a él; así mismo exaltar el trabajo coautorial de Vicente Rojo como diseñador gráfico, y la labor de traducción de Tomás Segovia de los textos de Duchamp. También se propone una clasificación del *libro-maleta* en el ramo editorial de la que partiré para hacer un análisis de la obra a partir de tres estratos: el histórico, el de producción y el de sentido. Este criterio surgió de la propuesta de Roman Ingarden en *La obra de arte literaria*, donde propone una interpretación por estratos o capas. Ingarden parte de un principio fenomenológico que pregunta ¿Cómo nos es dada la obra de arte?, a lo que el filósofo responde que aparece estructurada en capas, en diferentes niveles que ayudan a la construcción del objeto intencional, el cual presenta cualidades específicas que mediante la experiencia llegan

⁴ Este término es usado por la Doctora Sara Lillian Aroeste Meshoulam en su tesis doctoral: *Libro de artista: espacio alternativo. Un repaso de evidencia mexicana*, presentada en Casa Lamm, pp. 230-235.

al acto de concreción. De esta forma la teoría se estructura con la finalidad de focalizar las contradicciones, ambivalencias, ambigüedades y conflictos que se desarrollen entre los estratos, fuera del objeto en sí mismo. La relación entre receptor y obra debe irse intimando, así la percepción irá volviéndose multifacética y tomará características caleidoscópicas, por lo que los puntos de vista sobre el objeto intencional irán cambiando. La propuesta de Ingarden busca resolver qué están representando los estratos en cada nivel. Su método debe dar luz y percibir el camino en el cuál estos estratos cumplen con cualidades de funcionamiento representativas. Para él, el trabajo del receptor es investigar cuál es el significado de determinada obra comunicativamente, de allí que la obtención del sentido de la obra quede como último capítulo de este trabajo. Quiero aclarar que los tres estratos o niveles que presento difieren de los de Ingarden, y los adapté de forma tal que se perciba el proceso compositivo por el que pasó el *libro-maleta* a nivel histórico y de producción, para finalmente proponer el nivel de sentido.

Con este objetivo, el primer capítulo de este trabajo, relativo al aspecto histórico, contendrá la diferenciación del arte moderno y el posmoderno— en cuyo tránsito está involucrado Marcel Duchamp—; una introducción breve al libro como objeto, y a su introducción y recepción en México; el uso del mimeógrafo y el *offset* como aparatos productores de libros; y la presentación de las Cajas de Duchamp, y la edición *Octavio Paz/ Marcel Duchamp*. Tras efectuar este recorrido histórico llegaremos a la importancia de establecer esta edición como un conjunto editorial múltiple.⁵

El segundo capítulo estará dedicado al modo de producción de *Octavio Paz/ Marcel Duchamp*; en él retomaré la correspondencia epistolar entre

⁵ Esta denominación fue otorgada al *libro-maleta* por Cuauhtémoc Medina; yo agregaré a su denominación la palabra “*multiarte*”, con lo que se comprenderá el valor de esta edición a través de sus diferentes vertientes artísticas, haciendo uso de medios también diversos como la fotografía, el ensayo y el diseño.

Octavio Paz y Vicente Rojo, con lo que asociaré el estrato de producción con el histórico. También retomaré las obras de Duchamp a las que recurrió Vicente Rojo para generar su diseño, a fin de comentar sus similitudes y diferencias con las cajas de Duchamp; referiré los materiales que fueron requeridos para hacer la edición, y los procesos por los que pasó. Finalmente dedicaré un apartado a la interpretación de Octavio Paz, otro a la representación de Vicente Rojo y un último a la traducción de Tomás Segovia. Con este acto quedará legitimada esta edición como una obra colectiva.

El tercer capítulo estará enfocado en el sentido que puede darse a esta edición. En él desarrollaré dos perspectivas diferentes para interpretar la obra: la primera es la del retrato múltiple que logró generar la edición *Octavio Paz/Marcel Duchamp* del pintor franco-americano y su obra, y el ensayo: tanto textual como visual, que efectuaron Paz, Segovia y Rojo, de la obra y personalidad de Duchamp. La segunda es el acto cultural que implicó recrear a este personaje en una edición, a modo de exhibición de su personalidad y obra.

A partir de este recorrido podré demostrar la manera en la que esta edición acercó el pensamiento de Duchamp a los lectores-espectadores, y la importancia del diseño de Rojo como complemento al ensayo de Paz, y la traducción de Tomás Segovia—primer traductor de Duchamp al español.

Juan Duns Escoto expresó que un objeto existe en cuanto se piensa en él y, al convertir la figura de Duchamp en una *edición-multiarte*, los autores del *libro-maleta* le otorgaron una existencia única en el mundo: no en un libro, si no en una edición pensada “a su manera”.



Estuche de Octavio Paz/Marcel Duchamp.
D.R. Rodolfo Mijangos Martínez. Mayo, 2013.



Las seis piezas de Octavio Paz/Marcel Duchamp .
D.R. Rodolfo Mijangos Martínez. Mayo, 2013.



D.R. Rodolfo Mijangos Martínez. Mayo, 2013



Caja en maleta en la que se basó Vicente Rojo. Se encuentra impresa al fondo del estuche. La foto también se encuentra en el libro *Sur Marcel Duchamp* de Lebel, seguramente la reproducción provino de este libro.

La *Caja* pertenece a la serie B.

PRIMER CAPÍTULO: HISTORIA DEL LIBRO-MALETA

1.1. Duchamp: la transición del arte moderno al postmoderno.

*Entonces (de lo Absoluto, su espíritu formándose por el azar absoluto de ese hecho) dice a todo ese tumulto: ciertamente, hay ahí un acto— es mi deber proclamarlo: esta locura existe.*⁶

Stéphane Mallarmé

En este apartado plantearé la relevancia de Marcel Duchamp en la transición del arte moderno al postmoderno. Para ello definiré las particularidades de cada uno, apoyándome en la obra de Arthur C. Danto: *Después del fin de arte*, y ubicaré el nacimiento del *libro de artista* en los inicios de la era postmoderna del arte, o poshistórica— como la denomina Danto.

El paradigma tradicional de las artes ha sido la mimesis que, durante siglos, respondió a los propósitos teóricos del mismo. El ideal del modernismo fue justo romper con este paradigma. Cada corriente artística que surgía suplantaba a la anterior; así fue desde el expresionismo hasta el surrealismo. Mimesis era la respuesta habitual a la pregunta de qué es el arte desde Aristóteles hasta entrado el siglo XIV, incluso hasta el XX. La característica de la era modernista sería la aparición de los manifiestos artísticos que introdujeron la filosofía en la producción artística. Para aceptar el postulado *l'art pour l'art* había que aceptar también los presupuestos filosóficos que lo legitiman. De este modo ya no se hizo una historia de las obras de arte sino de su justificación filosófica. Con la entrada del modernismo cada nuevo manifiesto artístico generó una definición distinta del arte; así, la mimesis deja de ser un eje para convertirse en otro estilo. En torno a esto, Danto escribe lo siguiente:

⁶ Alors (de l'Absolu, son esprit se formant par le hasar absolu de ce fait) il dit à tout ce vacarne; certainement, il y a là un acte— c'est mon devoir de le proclamer: cette folie existe. (Mallarmé. Igitur. Trad. José Miguel Barajas, p. 107).

El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema. El modernismo es la transición de la pintura mimética a la no mimética⁷

El modernismo, entonces, recurre a métodos que generan la autocrítica. Los rasgos representacionales pasan a un segundo plano. Su búsqueda fue la purgación o la purificación genérica: deshacerse de cualquier cosa que no fuera esencial. Esa pureza demandada a la obra de arte implicó la aceptación de sus propios límites; en específico, el soporte artístico que usaban y la corriente que practicaban: expresionismo, impresionismo, cubismo, etc. El primer pintor moderno, según el crítico estadounidense Clement Greenberg fue Édouard Manet; según Danto fueron Vincent Van Gogh y Gauguin. “El modernismo fue un movimiento colectivo análogo que atravesó toda la cultura; para hacer las actividades y empresas de la cultura objetos para ellas mismas”⁸.

Danto nos quiere decir que la práctica del arte como autocrítica significó la sustitución paulatina de una corriente por otra; así, cada arte pudo ser considerado “puro” y encontrar en esa pureza la garantía de sus cualidades y su independencia. Danto recalcó, también, que esa pureza significó autodefinition. Lo más interesante en todo esto es que la crítica estuvo dirigida a obras híbridas, lo que abrió la reflexión a otras nuevas formas artísticas. El modernismo confirmó que la mezcla de distintas artes o técnicas artísticas era realmente arte; más aún, con la llegada del postmodernismo, para el que cualquier cosa podía ser una obra de arte, se sustituyó la pregunta ¿qué es el arte?, por la pregunta ¿por qué soy yo una obra de arte? Mientras que el modernismo fue considerado un movimiento local y materialista, interesado en las formas y superficies; el postmodernismo

⁷ Arthur C. Danto, *Después del fin de arte*, Madrid, Paidós, 1999, pp. 32-33.

⁸ *Ibíd.*, p. 107.

o la época posthistórica del arte se caracteriza, según el arquitecto Robert Venturi, por la utilización de elementos híbridos, alejándose así de la idea de pureza.⁹ La consigna del arte posthistórico fue que podía hacerse cualquier cosa artística tomando como modelo otras cosas que hubiesen sido hechas antes. Este periodo será *apropiacionista*. De esta forma Warhol pudo multiplicar las latas de Campbell's y denominar a dicha reproducción arte, y Mike Bildo pudo mostrar cuadros de Piero della Francesca apropiándose enteramente de su obra. A partir de este recorrido Danto nos presenta tres tipos de relatos históricos de la crítica del arte: a) el mimético o tradicional; b) la era de la ideología, mejor conocida como modernista; c) el arte posthistórico o postmoderno. El primero estuvo basado en la verdad visual; el segundo, purista, estuvo basado en la distinción entre el arte institucionalmente aceptado como verdadero y las nuevas propuestas; el tercero, o el arte posthistórico, se caracteriza por el pluralismo, en donde todo se vale, y las restricciones filosóficas o estilísticas dejan de importar.¹⁰ La era mimética duró del año 1300 al 1900, la moderna de 1880 a 1965, y la postmoderna sigue dando de sí, pero ya no de una forma sistemática como pretendieron las otras. Es en esa ruptura de la obra de arte como sistema estético o filosófico en donde Danto percibe el fin de la historia del arte: "Ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte. Estamos en la época de mayor libertad que el arte ha conocido."¹¹

Es en este contexto que considero imprescindible la obra de Marcel Duchamp, ya que, desde 1910, el artista criticó lo que él denominó el arte retiniano, representado por la escuela de Matisse, a la que perteneció durante su periodo fauvista. Este tipo de arte era aquel que sólo se apreciaba mediante la vista y producía un placer estético, sin generar en el espectador

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 80-81.

¹¹ *Ibid.*, p.164.

una idea o un concepto más allá de lo visualizado por la retina. Él llamará a la pintura visual y táctil “pintura retiniana”¹².

Duchamp apuesta por un arte del y para el pensamiento. Con esta apuesta transforma el arte como se había visto hasta entonces. El objeto de cambio real, o la piedra de toque, fueron los *ready-mades*. Así, “los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describir en términos estéticos, y él demostró que sí eran arte, pero no bellos. La belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definitorio del arte [...] Duchamp hizo una distinción (que creo crucial) entre objetos estéticos y obras de arte.”¹³

Por esto último podemos concluir que, para Danto, Marcel Duchamp es una de las primeras figuras de la postmodernidad; aunque por su influencia fauvista, es también un artista considerado transitorio entre la era moderna y la postmoderna. Marcel Duchamp inventó los *ready-mades* en 1915 y estos fueron las primeras manifestos del arte conceptual que medió entre la era del modernismo y el postmodernismo, de acuerdo a Felipe Ehrenberg¹⁴, quien sostiene que fueron aproximadamente once años los que el conceptualismo se mantuvo en auge (1953-1965), antes de la entrada total y final de lo postmoderno. Tras inventar los *ready-mades* Duchamp

¹²En torno a esto Paz comenta que después de su ruptura con el fauvismo “Duchamp introdujo por medio del título elementos psicológicos en la composición, como en el caso de *Retrato o Dulcinea y Desnudo que desciende una escalera*. Es el comienzo de su rebelión contra la pintura retiniana. Más tarde afirmará que el título es un elemento esencial de la pintura, como el color y el dibujo [...] Nunca cedió a la falacia de concebir a la pintura como un arte puramente manual y visual. (Octavio Paz, “Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza”, en *libro- maleta Octavio Paz/ Marcel Duchamp*, México, ERA, 1968, p. 10.)

¹³Danto, *op.cit.*, pp. 125-126.

¹⁴El 26 de enero de 2015, tuve oportunidad de tener una entrevista electrónica por Skype con Felipe Ehrenberg. La entrevista permanece inédita. Toda relación a Ehrenberg en la tesis se fundamentará en esta conversación o en el libro de Raúl Renán. Ver también: Rupert White, FLUXSHOE Felipe Ehrenberg, Stuart Reid and Barry McCallion, en:artcornwall.org:online journal for art,ok artists and galleries compiled and edited in Cornwall, UK, 9/11/11:http://www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%20reid_felipe_ehrenberg2.htm.

expresó lo siguiente: “Cuando descubrí los ready-mades, pensé en intimidar a la estética [...] Les arrojé a sus caras el portabotellas y el urinario como un reto y ahora los admiran por su belleza estética.”¹⁵

Los *ready-mades* surgen de la combinación o disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano, tales como un urinario o un portabotellas, que podían convertirse en arte por deseo del artista. Lo que Duchamp planteó con el *ready-made* fue cambiar la idea utilitaria sobre un objeto, que en algunos casos no se modificaba en nada, y resignificarlo; este acto de renombramiento de los objetos fue suficiente para hacer de los mismos una obra de arte. En relación a esto Jorge Juanes apunta: “Basta con una modificación operada en el orden mental, para convertir al *ready-made* elegido, antes que en una obra de arte, en un referente mediante el cual repensar el estatuto del arte”¹⁶. Con lo anterior comprobamos el valor del *ready-made* como un objeto artístico que cuestionó los estatutos concebidos hasta entonces y la posición del artista frente a su obra: una obra de arte es, si el artista quiere nombrarla y significarla como tal. A raíz de esta nueva aportación en torno al arte, Duchamp fue reconocido como el padre del arte conceptual, ya que convirtió sus obras en objetos de pensamiento para el espectador. Danto concluye que después de los *ready-mades*, la estética se vuelve inadecuada para definir y comprender el arte del no arte o el arte antiestético.¹⁷ Lo anterior no detuvo la expresión artística con fines prácticos o utilitarios, sino que la propagó. El pluralismo fue una semilla que en 1984 dio como fruto el multiculturalismo, donde los modelos de cada tradición o cultura ya no se imponían, sino que se buscaba apreciar el arte ajeno desde un punto de vista incluyente.

Sobre esta transición de lo moderno a lo postmoderno, Danto apuntala lo siguiente:

¹⁵ *Ibíd.*, p. 125.

¹⁶ Jorge Juanes, *Marcel Duchamp: Itinerario de un desconocido*, México, Ítaca, 2008, p. 48.

¹⁷ Danto, *op.cit.*, p. 127.

El éxito ontológico de la obra de Duchamp, se trata de un arte que triunfa ante la ausencia o el desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra que la estética no es, de hecho, una propiedad esencial o definitiva del arte. Esto, según observo, no solamente puso fin a la era del modernismo sino a todo el proyecto histórico que caracterizó a este, esto es por buscar distinguir lo esencial de la cualidades accidentales del arte, para “purificarlo” hablando alquímicamente de las contaminaciones de la representación, la ilusión y cosas semejantes.¹⁸

En su artículo “Asunto: Post”¹⁹ Hal Foster dice que, así como la pureza fue uno de los objetivos de la modernidad, y el decoro, un efecto; también el historicismo fue su modo de intervención, y el museo, su contexto. Según esta concepción de arte el artista debía ser original y la obra, única. El artista postmoderno se enfrentó contra esa conceptualización y la re-formuló; esta transformación fue la primera condición de posibilidad de la postmodernidad: “Lo puro, ahora, es el objeto sin espacio propio”. Podemos relacionar la noción de pureza que utilizan tanto Danto como Foster para señalar la transición de la modernidad y la postmodernidad, con el título del ensayo de Octavio Paz: “Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza”:

Entre el *Desnudo que desciende una escalera*, e *Igitur* hay una analogía turbadora: el descenso de la escalera- ¿Cómo no ver en el lento movimiento de la mujer-máquina un eco o respuesta a este momento solemne en que Igitur abandona el cuarto y baja paso a paso los peldaños que lo conducen a la cripta de sus antepasados? En ambos casos hay una ruptura y un descenso a una zona de silencio. En ella el espíritu solitario se enfrentará al absoluto y su máscara: el azar. Casi sin darme cuenta, como atraído por un imán, he recorrido en una página y media los diez años que separan a sus primeras obras, del *Desnudo*... Me detengo. Ese cuadro es uno de los

¹⁸ *Ibid.*, pp. 162-163, 188.

¹⁹ Hal Foster, “Asunto Post”, en Bryan Wallis, *Arte después de la Modernidad*, Akal, 2001, p.191.

ejes de la pintura moderna: el fin del cubismo y el comienzo de algo que todavía no termina.²⁰

Puesto que el *Desnudo que desciende la escalera* es un cuadro de Duchamp supongamos que el personaje en él es Duchamp. Igitur es el personaje del poema en prosa de Stéphane Mallarmé del mismo nombre; en el que dicho personaje desciende, como en el cuadro de Duchamp, unas escaleras para bajar a la tumba de sus antepasados, y se pierde en ellas. Una vez establecida esta relación podemos citar el fragmento de Igitur relativo a este descenso:

La Sombra [de Igitur], teniendo su última forma que comprime, detrás de ella, en un pozo, la extensión de estratos de su sombra, entregada a la noche pura, con todas sus noches semejantes aparecidas, estratos por siempre separados de ellas y que sin duda ellas no conocieron— que no es, yo lo sé, sino la prolongación absurda del ruido del cierre de la puerta sepulcral del que la entrada de este pozo recuerda la puerta.²¹

La noche y la sombra estratificada, me hacen pensar en el trabajo hecho por Duchamp para obtener una abstracción mecánica a través de una progresiva estratificación hasta llegar a su obra: *Desnudo descendiendo la escalera*. Hubieron tres versiones de este cuadro: un primer estudio figurativo, una versión perdida, y de la que habla Paz. Podemos comparar estas tres versiones con la transición (“descenso”) de Duchamp del arte mimético (clásico) al purista; descenso o transición de la representación a la abstracción.

Si bien Foster habla de la “pureza” en el postmodernismo como la búsqueda de la obra sin espacio propio; Paz establece la noción de

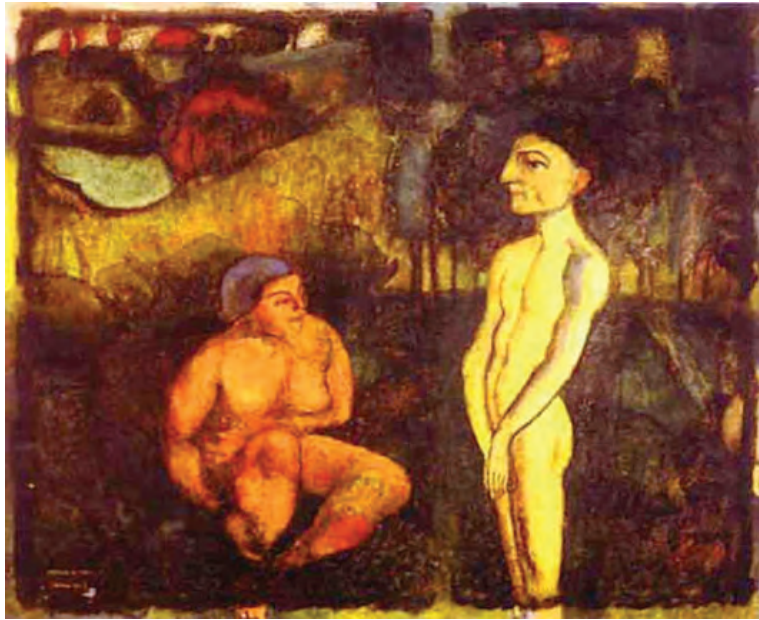
²⁰ Octavio Paz, “Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza” en *Octavio Paz/ Marcel Duchamp*, México, ERA, 1968, p 11.

²¹ Stéphane Mallarmé, *Igitur*, México, Auico, 2003, p. 45.

“zona de silencio” para establecer el paso de la modernidad a la post-modernidad. A partir de la interpretación de Paz podemos decir que mientras que en el poema, el personaje Igitur (Duchamp) encuentra inútil la búsqueda del Absoluto; en la vida real el artista amplía la búsqueda y, sin esperarlo, asciende con una nueva concepción del arte en las manos.



Partida de Ajedrez. 1910. Museo de Arte de Filadelfia.



Paraíso, 1910-11, Museo de Arte de Filadelfia.

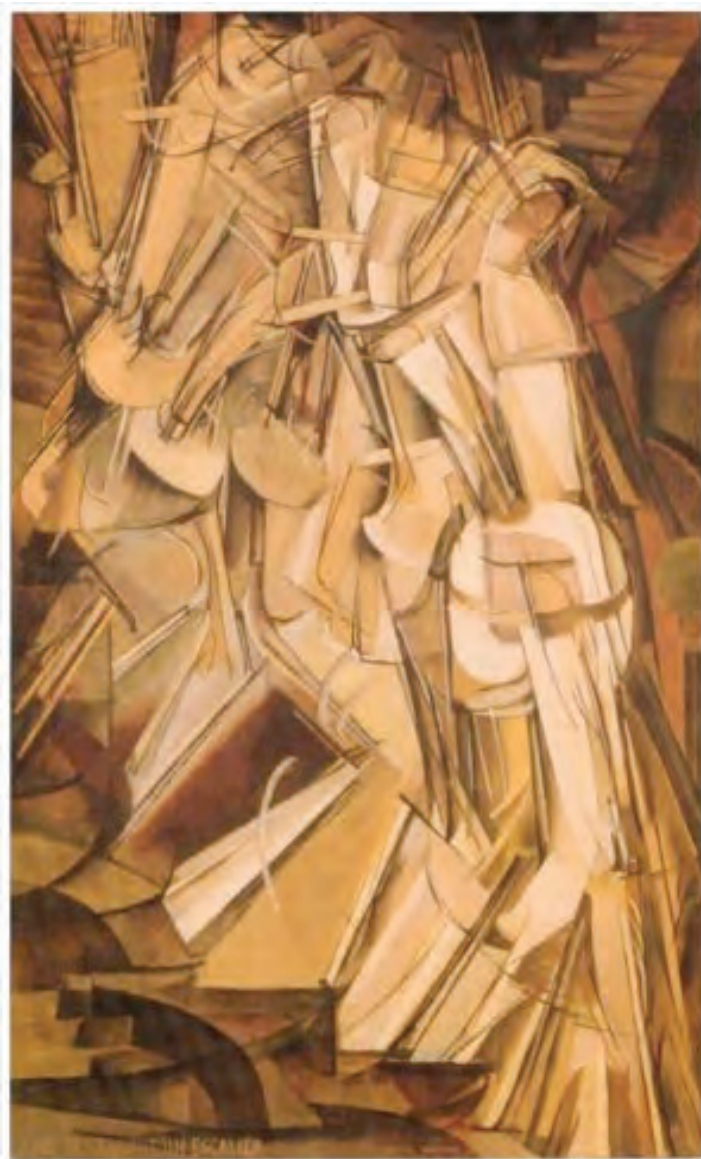
Eduardo Milán "Prosapiens" en *tantam press. Tráfico de Cultura.*



Retrato o Dulcinea, 1911. Museo de Arte de Filadelfia. Obtenido en “Marcel Duchamp: Vida y Obra de un Artista Inquieto”. Nerea Lebrero.



Desnudo que desciende una escalera, 1907
Jorge Juanes "Duchamp y el debate de la pintura"
en *Ciclo Literario*. Nov. 2007.



Desnudo que desciende una escalera, 1912. Museo de Arte de Filadelfia.
Jaime Moreno “Finding Duchamp: El escalón previo a la fama”,
en: *Revista Luna Park. Literatura y Arte*, No. 27, abril 7, 2013.



El gran vidrio. 1915/1923. Museo de Arte de Filadelfia.

D.R. Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.



Dándose: 1° el salto de agua, 2° el gas de alumbrado, 1946-66,
o *Ensamblaje Museo de Arte de Filadelfia*.
D.R. Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.

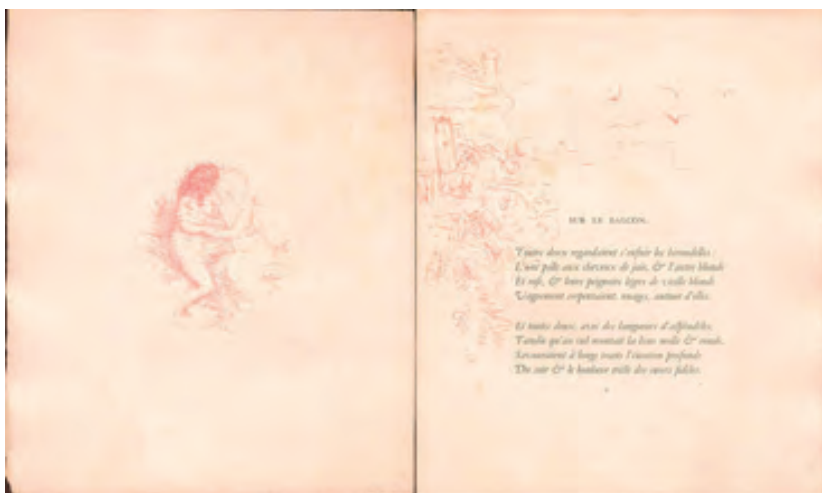
1.2.- El libro como objeto artístico.

*Entiendo el proceso de elaboración de un libro
— incluso de escribirlo— como el de hacer una escultura.*

Oscar Tuazon. *Haciendo libros.*

Antes de abordar el concepto de libro como cosa artística hagamos un poco de historia:

La conquista total del libro como soporte del arte se dio en el siglo XX, pero la semilla fue sembrada desde antes. En la Francia decimonónica surge el concepto *livre d'artiste* para denominar a los libros ilustrados por artistas. Este tipo de libros tendrán tres influencias decisivas: la del editor Henry Floury que comisionó las ilustraciones de *Histories naturelles* (1898) de Toulouse Lautrec, y la de dos grandes comerciantes franceses, que más tarde se convirtieron en editores: Ambroise Vollard y Daniel Henry Kahnweiler. En el año 1900 Vollard editó *Parallèlement*, con versos de Paul Verlaine y litografías de Pierre Bonnard, libro que se convirtió en una de las obras más emblemáticas y paradigmáticas de la época.



Parallèlement, Exhibition on line.
Part I, *Les Maîtres des Arts Graphiques.*

Johanna Drucker incluye publicaciones tempranas del siglo XX vinculadas al libro de artista; un ejemplo es *Museo Imaginario* de Andre Malraux²².

La tradición del libro como arte, a principios del Siglo XX, tiene gran auge en Inglaterra, Francia, así como en autores futuristas alemanes: Oskar Kokoschka's: *Dië Träumenden Knaben*, y rusos: Aleksander Kruchenyk y Velemir Khlebnikov: *A Game in Hell*; Vladimir Mayakovsky: *For the voice*.

En 1914 Duchamp construyó su primera caja, titulada simplemente *Boîte* (caja en francés); que contuvo 13 placas de vidrio argentado contenidas en una caja adornada con placas fotográficas de establecimientos; sin embargo, será la *Caja verde* de 1934 la que será considerada el primer *libro-objeto* de toda la historia del arte ya que contenía fotografías y notas facsimilares del autor, realizadas en torno a su obra *La novia desnudada por sus solteros, incluso* o *El gran vidrio*.

Muy tardíamente, en 1982, gracias a Clive Phillpot, surge el concepto libro-arte (book art)²³ que se utilizó como nombre genérico de los libros como objeto artístico²⁴; él diferenció este tipo de libros por ser hechos o concebidos por artistas ya que el término “parecía aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parecía un libro”²⁵; esta aclaración sirvió para excluir del panorama de los *libros-arte* a todos aquellos relacionados con las artes del libro tradicional y la encuadernación, así como los libros ilustrados. De este modo, Phillpot diferenció

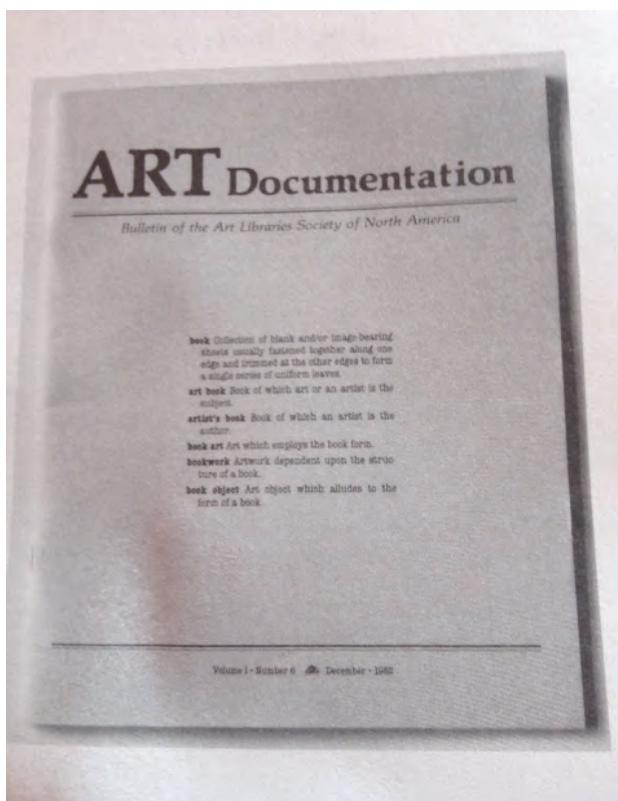
²² Otros ejemplos son: los libros visuales de William Blake como *There is No Natural Religion*, William Morris: *The Works of Geoffrey Chaucer*, Gelett Burgess: *Le petit journal des Refusées*, Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés* y Gustave Flaubert: *Bouvard and Pécuchet*, entre otros. (Johanna Drucker, *The Century of artists books*, New York City, Granary Books 1995, p.320).

²³ La traducción literal de Book Art es “arte del libro”; el libro es el soporte del arte.

²⁴ En este género entrarán las revistas de arte estadounidense de los años sesentas a ochentas, los libros-objetos, los libros de artista, las obras libro y cualquier otra denominación que surja en torno a la experimentación e intervención del libro como soporte del arte.

²⁵ Clive Phillpot, *Booktreck*, Monts (Indre-et-Loire), JRP/Ringer y Les presses de réel, 2013, p. 82.

estos libros de los que tradicionalmente están constituidos por un conjunto de hojas que pueden o no contener un texto y están unidas por una encuadernación.²⁶ Con el tiempo la definición se ha vuelto más intelectual que material. Con la llegada de los soportes electrónicos la versión impresa del libro ha perdido escenario; sin embargo, esto no ha hecho desaparecer su presencia.



Clive Phillpot. *Booktrek*.²⁷

²⁶ L. Moreri los define como un ensamblaje de varias hojas unidas entre sí sobre las cuales hay algo escrito. Frédéric (Barbier, *Historia del Libro*, Madrid, Alianza, 2005, p 9.

²⁷ Phillpot, en la revista *ART Documentation*, Vol 1, No.6, Diciembre 1982, define al libro como la Colección de hojas en blanco y / o con imágenes, que usualmente se fijan a lo largo de un borde que se recorta para formar una sola serie de hojas

Dentro de los elementos que conforman a un libro como forma visual, Johanna Drucker²⁸ enumera el marco, la imagen, la fotografía, la página, la secuencia, el conjunto en sí. La cualidad en el método de producción es que esta última debe de estar enfocada en la imagen. El formato del libro dio a los artistas la posibilidad de producir su obra sin recurrir a la imprenta. Para este estudio será fundamental retomar la función del libro como mediador, ya que su destino final es hacer público un contenido. Esta función mediadora fue aprovechada por los artistas visuales de las décadas de los sesenta hasta los ochenta para intervenir el libro y convertirlo en un modo de difusión de sus obras pictóricas o fotográficas. A partir de entonces, el libro como cosa artística tomó ventaja en el expandido mercado de las artes visuales tanto en pintura, como dibujo escultura y fotografía. De esta acción surgirán los *libros-objeto*, *libros visuales* y *obras libro*, en ese orden.

El *libro-objeto*, siguiendo la tipología de Bibiana Crespo²⁹, se concibe casi como una escultura por sus características tridimensionales. Existen dos tipos, los que se conciben como un todo y los concebidos como colección.

En el primer tipo, el artista hace de la forma del libro una composición escultórica donde este queda inhabilitado como tal. Generalmente ese tipo de libros son obras cerradas en las que desaparece el acto de lectura. Es radicalmente visual, un ejemplo es *Boundless* de David Stairs (1982).

uniformes; al *arte-libro* como el libro donde el arte o un artista son los objetivos; al *libro de artista* como el libro donde un artista es el autor; un *libro-arte* como el arte que emplea al libro como forma; al *libro-obra* como aquel donde el trabajo artístico depende de la estructura del libro y al *libro objeto* como el arte objeto que alude a la forma del libro. (*Booktreck*, Guarda).

²⁸ Johanna Drucker, *op.cit*, p. 197.

²⁹ Crespo, *op.cit*, pp.12-14.



Boundless, David Stairs, *Archive Künstlerbücher*. Artist Publications.

El segundo tipo de *libro objeto* es el de colección, adopta frecuentemente la morfología de una caja en la que se insertan imágenes y objetos. En este tipo de obras el espectador es un *voyeur* que espía papeles o documentos privados de alguien. Son obras de carácter nostálgico que recuperan fragmentos del pasado, es decir, son recuerdos o *souvenirs*; Crespo señala que representan una tensión entre la violación y la curiosidad necrófila.³⁰ En México esta señalización necrófila que hace Crespo evoca la imagen de la ofrenda. *Octavio Paz/Marcel Duchamp* está clasificado dentro de esta categoría, sin embargo por su concepción de *objeto editorial*, Cuauhtémoc Medina la considera como una obra más abierta y única.

La definición del *libro de artista* causa más problemas; Crespo comenta que con el propósito de situar y acotar el terreno del libro de artista, Simon Ford en su artículo "Artists' Books in UK&Eire Libraries" en *Art Libraries Journal* documentó una recopilación de 27 aproximaciones a la definición "definitiva" del concepto de *libro de artista*; lo que llevó a que

³⁰ *Ibid.*, p.19.

el ARLIS/UK & EIRE Committee on Cataloging and Classification 1987-88. Descriptive cataloging of artists' books. *ARLIS/UK&Eire* consensuara la siguiente definición como la más concreta y precisa:

Un libro u objeto que parece un libro en el cual un artista ha tenido una mayor aportación, más allá de la ilustración o autoría: donde la apariencia final del libro pertenece a la interferencia del artista/ participación: donde el libro es la manifestación de la creatividad del artista: donde el libro es una obra de arte por sí mismo.³¹

El libro como soporte del arte funciona a modo de las galerías, los museos y las revistas de crítica de arte. Cuando el libro surge a modo de producción autográfica, el artista se vuelve su propio editor y se legitima mediante el espacio del libro. No obstante, el género sigue causando polémicas y discusiones, una polémica importante es la que surge entre las concepciones de Riva Castleman³² y Johanna Drucker. Erick T. Haskell³³ en su artículo “Review: Castleman and Drucker: Re-Viewing the Artists Book” muestra la diferencia entre el libro-catálogo de Castleman, con motivo de su exposición de 1994, y el libro de Drucker: *The Century of Artists' Books*, de 1995. El objetivo de Castleman era mostrar las complejas relaciones entre artistas y escritores desde el periodo modernista del arte; el de Drucker presentar una teoría del *libro de artista* que incluyera su importancia como

³¹ Bibiana Crespo, *op.cit.*, p.16.

³² En 1994 hubo una exposición de libros de artista en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, curada por Riva Castleman en la que se expusieron libros modernos ilustrados bajo el nombre de libros de artista: *Yvette Guillbert* de Toulouse Lautrec, *Noa Noa* de Paul Gauguin y *Jazz* de Henri Matisse; la exposición incluyó también el libro de Edward Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1962-1963) que generó un nuevo paradigma en el que el *libro de artista* al concebido maquetado y el pensado por el artista. En el catálogo de la exposición *A Century of Artists Books*, Castleman declaró que la forma del libro se convirtió en un símbolo y un punto de partida en la cultura estadounidense.

³³ Erick T.Haskell, “Review: Castleman and Drucker: Re-Viewing the Artists' Book”, en *SubStance*, Vol. 26, No. 1, Issue 82: *Special Issue: Metamorphoses of the Book*, University of Wisconsin, 1997, pp. 160-162.

forma visual y verbal, como agente social de cambio, y como espacio conceptual. Mientras que Castleman propuso una evolución y trayectoria del *libro de artista* desde la era moderna; Drucker escribió una teoría en torno al *libro de artista* como nueva propuesta artística.³⁴ Nieves González, bibliotecaria de la *Fundación Alumnos 47*, instancia encargada de conformar una biblioteca del *libro de artista* en México, opina que los libros hechos por artistas buscan generar relaciones y experiencias con el objeto. Utilizar cosas comunes para producir obra. Si el libro tiene una buena conceptualización tendrá éxito. Otra forma es mediante los sentimientos y el mensaje. Si al ver la obra del artista expuesta en el libro el lector/espectador siente una experiencia que no puede traducir o relacionar con alguna experiencia anterior, entonces el *libro de artista* está cumpliendo su objetivo; si por el contrario hojea el libro y no le transmite nada en particular, le resulta un libro estéticamente bello, pero su experiencia no trasciende más allá de eso, entonces el libro no está cumpliendo su función como objeto de arte.

³⁴ Esta confusión entre el libro de artista ilustrado y libro de artista concebido completamente por el artista es importante y lo retomaré cuando refiera a la introducción del libro de artista en México, ya que esta confusión ha llevado a que muchos libros de poemas acompañados de imágenes o pinturas sean concebidas como libros de artista, incluso proviniendo de una producción editorial artesanal como la de *Taller Ditoria*.



Noa Noa Paul Gauguin, *The Cleveland Museum of Art*, Ohio.



Jazz, Henri Matisse, George Braziller,
INC. NEW YORK, 1983, cargocollective.



Edición de *Twenty-six Gasoline Stations*. Página web: *La imprenta*. España.

Las *obras-libro* fueron concebidas por el artista mexicano Ulises Carrión quien las definió como:

Obras de arte autónomas en las cuales la forma del libro es intrínseca a la obra misma. Eso significa que estamos hablando de obras que no pueden existir sino en forma de libros. [Las obras-libro], tienen el aspecto de libros normales. Implica que al hacerlos reconoces que el libro existe fuera de la muy restringida área del arte, los museos y las galerías [...] Las obras-libro son la obra de un individuo. Expresan ideas y emociones a través de signos visuales o verbales con un leve énfasis en los signos visuales. Cada página tiene sentido únicamente como elemento de una totalidad: el libro como un todo.³⁵

³⁵ Ulises Carrión *El arte nuevo de hacer libros*, México, Tumbona Ediciones, 2012, pp.135-139. Esta cita está extraída de una charla impartida por Carrión en 1987 en el Evergreen State College; en la que manifestó que para él los *libros de artista* provienen de una tradición que se ha ido desgastando para darle el paso a las *obras-libro*.

A diferencia del libro tradicional que surge de un acuerdo colectivo (escritor, ilustrador, editor, impresor, diseñador, etc), la *obra libro* es plenamente singular. Además, gracias a las páginas del libro un pintor o fotógrafo multiplica el espacio creativo de su obra.

1.3. El libro como objeto artístico en México

Antes de exponer la entrada del *libro de artista* a México, consideraré el marco cultural que la permitió.

De los años cuarenta hasta 1968, México transitó de un periodo rural y nacionalista a otro urbano y cosmopolita. Un auge cultural se generó en el nacimiento de grupos literarios cosmopolitas como el de la *Casa del Lago* a finales de los años 50; la formación de grupos de artistas plásticos como el Salón Independiente, a finales de los 60. Aunado a esto, la apertura de espacios de esparcimiento artístico como cines, teatros y salas de música que enriquecieron el auge cultural y urbano.

Las propuestas vanguardistas más significativas se dieron en la pintura y la música³⁶; un antecedente de dichas propuestas, en la pintura, Armando Pereira lo identifica en la transición del muralismo nacionalista a las nuevas formas expresivas.

En 1940, el muralismo mexicano -Siqueiros, Rivera y Orozco- había producido ya la parte medular de su obra y empezaba a perder terreno frente a otras manifestaciones pictóricas de carácter marcadamente vanguardista [...] Recuérdese tan sólo la frase con la que Rufino Tamayo termina ridiculizando al movimiento: “Los campesinos han triunfado en México solamente en los murales” [...] Una nueva corriente venía gestándose con fuerza y sería la que, negándolo, sustituiría al movimiento muralista [...] Su mentor fue esencialmente Rufino Tamayo que, en su sonada polémica

³⁶ Hellion cataloga al libro *Incidentes melódicos del mundo irracional*, de 1944, en el que colaboraron George Stibi, Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada y Silvestre Revueltas, como *libro de artista*. Este libro puede consultarse en la Biblioteca del Museo Guggenheim de Nueva York. (*Libros de artista*. Vol. 1, 2003, p.33).

contra el muralismo, se apoyaría en la tesis de que en arte lo revolucionario no radica en los contenidos, sino en las formas de expresión. ³⁷

En la literatura y el cine la transición sería más lenta, aunque el movimiento estridentista de Germán List Arzubide había empezado a cuestionar ya los excesos nacionalistas de las corrientes artísticas mexicanas, y el grupo de los Contemporáneos había escrito poemas basados en temas más universales y cosmopolitas; incluso filosóficos, como *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Hellion³⁸ destaca de este grupo la obra *Return Ticket* de Salvador Novo: un libro de viaje cuyos relatos fueron complementados con elementos visuales, dentro de un estuche de viaje.

Para Pereira la llegada a México, en 1939, de un nutrido grupo de intelectuales españoles, exiliados por la caída de la República Española, significó un elemento importante dentro de la configuración del nuevo panorama cultural de apertura.³⁹ En los siguientes años, los hijos de los exiliados llegados en el 39 viajaron a México para reunirse con sus padres. Tomás Segovia llega en 1940 a los 13 años y Vicente Rojo en 1949, a los 17.

La década de los 50 vivió una particular efervescencia de las artes y la cultura que fue medular en la historia debido a la gestión cultural hecha por la dirección de Jaime García Terrés en la Coordinación de Difusión

³⁷ Armando Pereira, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, en *Literatura Mexicana*, Vol. 6, No.1, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1995, p. 193.

³⁸ Martha Hellion, *op. cit.*, p.30.

³⁹ Pereira agrega que tras la llegada del exilio español se fundaría La Casa de España, dirigida por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, que en 1940 se convertiría en El Colegio de México. Impulsaron la que por entonces era una de las casas editoras más importantes del continente: Fondo de Cultura Económica, fundada en 1934 por Daniel Cosío Villegas. Publicaron una serie de revistas que “no sólo marcarían el pulso de la literatura del exilio, sino que constituirían un punto de encuentro con la literatura mexicana”: *España peregrina* (1940), *Romance* (1940-1941), *Ruedo ibérico* (1942), *Las Españas* (1946-1963), *Ultramar* (1948) y *Clavileño* (1948), y colaboraron asiduamente en las principales revistas mexicanas de la época: *Letras de México* (1937-1947), *Taller* (1938-1941), *Tierra Nueva* (1940-1942), *Cuadernos Americanos* (1942) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946).

Cultural de la UNAM.⁴⁰ En esta década surgió la Generación de Medio Siglo, que será a la literatura lo que la Generación de la Ruptura, a la que pertenece Rojo, a la pintura. Además, en esta década se publicaron *El laberinto de la Soledad* y *El arco y la lira* de Octavio Paz, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Confabulario* de Juan José Arreola, entre otros.

Para Vicente Rojo 1968 es el año en el que se cristaliza todo este auge, no sólo por los sucesos políticos, sino porque fue un año importante para expresiones artísticas, sobre todo a nivel de la gráfica, la plástica y las artes visuales.

En una entrevista realizada el 1° de noviembre de 2013, él describió este año de la siguiente forma:

Es un año intermedio, de un intermedio central, de un movimiento de renovación de la cultura mexicana o de creación o enriquecimiento, que comenzó a mediados de los años cincuenta y que tenía varios apoyos. En primer lugar, había toda una generación no solamente de pintores, sino de escritores, de músicos, de cineastas, de teatreros; es decir, había toda una renovación en el campo cultural en México. Obviamente, es una renovación que no salía de la nada, venía de raíces muy profundas que significó un —no sé si utilizar la palabra rompimiento— enriquecimiento de la cultura mexicana después de toda una corriente de nacionalismo que hubo, lo mismo en pintura que en literatura y en música.⁴¹

Con respecto a la pintura, en los años sesentas la Generación de la Ruptura mostraba dos tendencias; por un lado estaban los neofigurati-

⁴⁰ Durante su gestión se puso en marcha el movimiento de *Poesía en Voz Alta*; se reanimó la *Revista de la Universidad*, al grado de llegar a alcanzar uno de los niveles de calidad más altos en toda su historia; se fundó la Casa del Lago, comenzó a editarse la revista *Punto de Partida* y se lanzó la colección de discos *Voz Viva de México*, que recogió los testimonios de los escritores más representativos de nuestro país.

⁴¹ Natalia González Gottdiener “Entrevista a Vicente Rojo con motivo del *libro-maleta Octavio Paz/Marcel Duchamp*”, *Les Ateliers du SAL*, Número 4, París, 2014, 249-50.

vos: Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Francisco Corzas y por el otro los abstractos: Lilia Carrillo, Pedro Coronel y Vicente Rojo. Dentro de la abstracción Cuauhtémoc Medina⁴² ubicó el geometrismo mexicano como un símbolo institucional de la modernización. La tendencia daba paso a la objetividad artístico-visual; dentro de ella surgen los objetos-escenarios, la escultura como espacio transitorio, y la búsqueda de sistemas metodológicos de producción definidos por la serialidad.

Con respecto al mundo editorial, en este década, un medio de difusión importante fue *El corno emplumado/The Plumed Horn*⁴³. Esta revista bilingüe fue fundada por Margaret Randall y Sergio Mondragón en enero de 1962; es considerada como el primer punto de confluencia de una escritura de las Américas en sus dos hemisferios y, al ser un proyecto globalizador de la cultura, se convierte en un corredor cultural que la acerca, como muestra, a las revistas estadounidense hoy catalogadas como precedentes de la toma del libro como espacio de libre exhibición. Además, esta revista publicó a los poetas concretos, quienes experimentaron con la poesía como forma visual y cuya obra intervino en los fundamentos para la creación del *libro de artista*⁴⁴.

⁴² Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del llamado geometrismo mexicano)”, en *La era de la discrepancia/The age of discrepancies*, 2ª ed, Madrid, Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2007, 124-129.

⁴³ Cuauhtémoc Medina, “Publicando circuitos”, *La era de la discrepancia/The age of discrepancies*, 2007, p. 152.

⁴⁴ Ver Lourdes Morales, “Del libro como estructura”, en *La era de la discrepancia*, 2007, pp. 162-165.



Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El Corno Emplumado No. 26*, 1967.

Fuente: margaretrandall.org y *La era de la discrepancia*.⁴⁵

⁴⁵ Las portadas de *El Corno Emplumado* desde la 21 hasta la 30 se encuentra en la página de Margaret Randall, esta imagen también fue seleccionada por Cuauhtémoc Medina para incluirla en *La era de la discrepancia*, p. 170, imagen 116.



Margaret Randall y Felipe Ehrenberg *Water Slip Into at Night*.
El Corno Emplumado Press, 1967. Fuente. *La era de la discrepancia*.⁴⁶

Durante el 68 *El corno emplumado* puso sus redes de comunicación a disposición del movimiento estudiantil a fin de contrarrestar la corriente de desinformación. Esta revista tuvo un papel decisivo en los circuitos del *libro de artista*; entre sus colaboradores se encuentra Felipe Ehrenberg, que es importante dentro de la historia del *libro de artista* en México porque su experiencia en Inglaterra a raíz de fundar la editorial Beau Geste Press⁴⁷, en 1971, le permitió concebir *libros de artista* hechos en mimeógrafo⁴⁸, cuya técnica introdujo posteriormente en México.

⁴⁶ Oliver Debroise, *et al*, *La era de la discrepancia*, p.170.

⁴⁷ El 26 de enero de 2015, tuve oportunidad de tener una entrevista por videoconferencia con Felipe Ehrenberg. La entrevista permanece inédita. Toda relación a Ehrenberg en la tesis se fundamentará en esta conversación o en el libro de Raúl Renán *Los otros libros*. Ver también: Rupert White, FLUXSHOE[:] Felipe Ehrenberg, Stuart Reid and Barry McCallion, en:artcornwall.org:online journal for art,ok artists and galleries compiled and edited in Cornwall, UK, 9/11/11:http://www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%20reid_felipe_ehrenberg2.htm.

⁴⁸ El mimeógrafo es una caja de madera que puede hacerse en casa y se usa para mezclar tintas e imprimir en todo tipo de superficies, siempre y cuando sean porosas. Es un aparato capaz de reproducir textos o grabados en una lámina de



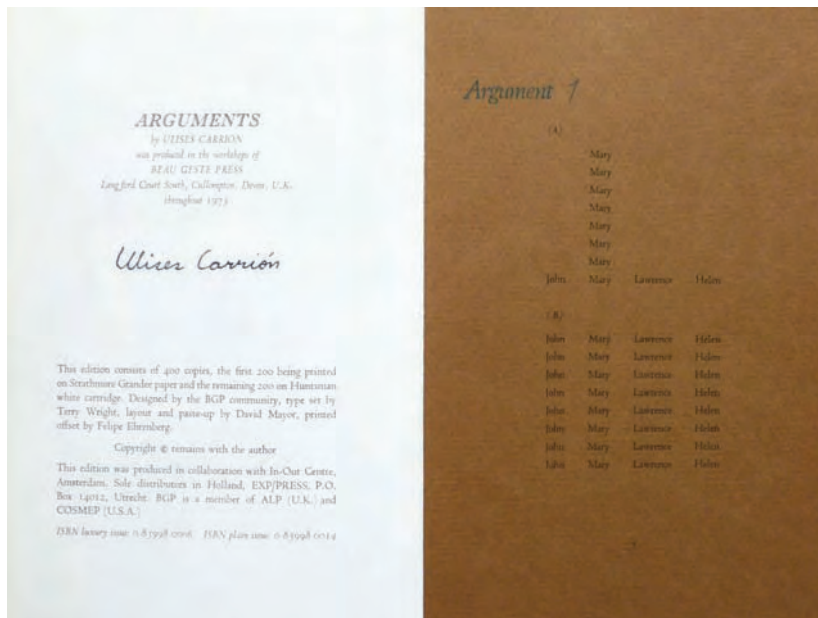
Minimimeoportafolio. Felipe Ehrenberg. Fotografía: Cortesía del artista.

Ahora bien, en los años setentas el concepto *libro de artista* llegó por fin a México. Por la publicación de su manifiesto, *El arte nuevo de hacer libros*⁴⁹, en 1975, se le atribuyó a Ulises Carrión el darlo a conocer. Ulises Carrión supo de la editorial de Ehrenberg y el intercambio que tuvo con él en su estancia en Inglaterra fue importante para su producción artística vinculada con los *libros de artista*:

papel especial, a través de cuyas incisiones pasa tinta mediante la presión de un cilindro metálico o rodillo (RAE, 2011). Con la represión de 1968 el mimeógrafo se prohibió en México, razón por la cual, al llegar a Inglaterra y encontrar un Gestetner de segunda mano en 50 Libras, Ehrenberg lo adquiere con la finalidad de crear obra gráfica y, a largo plazo, dicho mimeógrafo permitió concebir la editorial Beau Geste Press. [En Felipe Ehrenberg, “La BGP treinta años después”, escrito inédito leído en el IAGO-Oaxaca, el 6 de Septiembre de 1998] . También se puede consultar en el libro de Raúl Renán: *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, el diseño del mimeógrafo trazado a mano por Felipe Ehrenberg y publicado en el *Manual del editor con huaraches*, escrito e ilustrado por el artista; con fotografías de Lourdes Grobet.

⁴⁹ El texto íntegro puede leerse o consultarse en la publicación de Martha Hellion, *Libros de Artista* Vol. I, citada con anterioridad.

El primerísimo libro que vino a hacer Ulises en la BGP en Devon fue *Arguments*. Y con este libro, Ulises [demostró], cómo un poeta mexicano ni siquiera necesita del lenguaje para escribir toda una trama compleja de relaciones. El libro de *Arguments* es un libro de artista increíble.⁵⁰



Arguments, Ulises Carrión, En Henk Woudsma. “Libros (artistas Artistas libros) de Holanda y Bélgica Parte 1: 70 - 80s”.

El interés del libro como forma siguió creciendo y en 1975 Carrión convirtió la pequeña galería de *libros de artista* que había abierto en Amsterdam: In out center, en Other books and so: un centro donde se reunieron especialistas con un nuevo tipo de producción en torno al libro; artistas y editores que contribuyendo con obra e información generaron un banco de datos único en torno al género artístico creciente. Poco a poco el centro se convirtió en un faro ante cuya luz desembarcaron artistas de

⁵⁰ En entrevista realizada el 26 de enero de 2015.

diferentes sitios del mundo, y se convirtió en un referente. Entre 1972 y 1973 Octavio Paz y Carrión intercambiaron algunas cartas a fin de concretar la publicación de *El arte nuevo de hacer libros*, manifiesto en torno a la elaboración de los *libros de artista*, en la revista *Plural*. El manifiesto se publicó en la *Revista Plural* no. 41 en febrero de 1973.⁵¹

En 1978, Ehrenberg, fundó una asociación de literatos y artistas plásticos dedicados a la creación de *libros de artista*, junto con Raúl Renán, Ernesto Molina, Rosalba Garza, etc. El grupo se denominó Los otros libros y estuvo ligado a la librería de Carrión en Ámsterdam. Tras la conformación de este grupo surge, en México, el concepto *otros libros* para denominar a lo que Phillipot llamó de modo general los *libros-arte*. Es decir, en México hay una definición muy particular de este tipo de objetos. Renán publicó su ensayo “Los otros libros” definiéndolos como:

Libros a los que les corresponde un ciclo vital efímero; [vinculados a] los conceptos *otros editores* y *otros libros*, que se opusieron al punto de vista que llamó marginal a este movimiento de pequeña prensa, que surge

⁵¹ Revisando las fechas de las cartas y de la publicación de *El arte nuevo de hacer libros*; el libro de Hellion presenta a esta publicación en *Plural* no. 41, en 1965. El número es de febrero de 1973. Las cartas entre Octavio Paz y Carrión muestran una polémica interesante, ya que Carrión lamenta que el nobel cuestione la viabilidad del libro de artista como emisor de significado y le responde “Es su propio movimiento lo que constituye el movimiento de la estructura. Y ese movimiento puede ser visto, comprendido, por cualquier lector independientemente de que su historia coincida o no con la mía”. La segunda carta de Paz buscará reconciliar estas diferencias con el siguiente comentario: “Usted convierte lo que llama “estructuras en movimiento” en textos, o más bien, antitextos poéticos. Textos únicos y destinados a una empresa única: la destrucción del texto y la literatura. Paz no estaba indicando la sepultura de la literatura por el surgimiento del libro como estructura, sino el surgimiento de otra literatura: “su literatura otra no es suya sino de los otros. Reconozco en esta declaración a la tentación que ha inspirado a las sucesivas vanguardias de nuestro tiempo, de Mallarmé para acá: escribir un texto que sea todos los textos o escribir un texto que sea la destrucción de todos los textos”. (Para la cita ver: Martha Hellion, *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales? Vol. II*, Nueva York, Turner, 2003, pp. 142-143. Para el manifiesto ver *Libros de artista Vol I*, NY, Turner, 2003, pp. 310-323.)

al margen de la industria y de todas las formas favorables a sus fines comerciales. También lo llamaron *de alternativa* o *de editores y autores independientes*.⁵²

Para Renán las proclamas, boletines y folletos impresos en el 68 con mimeógrafo son antecedentes del *otro libro*⁵³.

El primer *libro de artista* publicado en nuestro país se tituló: *Libro de las 24 horas*, y fue concebido el 4 de agosto de 1976 en la Academia de San Carlos; en él cada autor ensambló su propuesta en un proceso de construcción que duró 24 horas, lo cual dio origen al nombre de la edición.

⁵² Raúl Renán, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1988, pp. 14 y 15.

⁵³ El concepto de los *otros libros* es utilizado también por Kartofel y Marín en *Ediciones de y en Artes Visuales*, México, UNAM, 1992.

blico relativo al género. En 1990 los socios del grupo lanzaron una convocatoria para artistas y editores de todo el mundo, a fin de que enviaran *libros de artista* originales con la finalidad de editar un catálogo y reunir los materiales en su colección-archivo. Para dicho catálogo llegaron más de noventa paquetes provenientes de Australia, Taiwan; la mayoría de Estados Unidos, América Latina y Europa.



Library of Congress Subject Headings:
Artists' books-Exhibitions. The center for Books Arts.

El programa⁵⁴ de esta exhibición fue introducido por Cuauhtémoc Medina, quien escribió entonces lo difícil de hacer una definición del *libro de artista*; apuntó que quienes hacen este tipo de obra aprovechan algunas ca-

⁵⁴ Presentación escrita para el programa de la exposición *Un libro más para El Archivero. Libros de artista*, que se exhibió del 13 de febrero al 10 de abril del año 2001, en el tercer piso del Museo Carrillo Gil. El programa fue consultado en la Biblioteca del Museo.

racterísticas del libro tradicional, y sobre todo las maneras y actitudes que rodean al fenómeno de la lectura, para obtener un resultado muy distinto del de los productos usuales de una editorial. En este programa Medina menciona a los movimientos de vanguardia como responsables de la idea de transformar al libro en un nuevo tipo de arte experimental. Esta idea rompe el esquema que presenta a las vanguardias como arte efímero, ya que, aunque con problemas de distribución, y a veces de costo, el *libro de artista* se ha mantenido hasta nuestros días; actualmente existe una feria anual del libro de artista en Guadalajara: la FILAG, y un acervo de libros de artista importante puede consultarse en el MoMA, entre ellos los libros de *El Archivero* y los de Felipe Ehrenberg. También hay centros independientes como el de Casa Bosque y Fundación Alumnos 47, encargados; el primero de la venta y distribución de esta clase de libros, y el segundo de crear una biblioteca de consulta de los mismos. María Nieves González, bibliotecaria de Fundación Alumnos 47, en una visita que realicé el día martes 7 de julio de 2015, comentó la importancia de estos libros como vía alternativa de exposición; agregó que este tipo de libros evita seguir los lineamientos editoriales y respetar la obra del artista. Ella argumenta que el concepto de *libros de artista* no es el mismo en el extranjero que en México. En inglés el concepto busca el espacio del libro con la finalidad de difundir obra y generar una experiencia global para todos. Al principio los *libros de artista* eran repartidos en eventos de arte de mano en mano y no tenían una finalidad económica sino de distribución; en México algunas editoriales de artistas independientes han adoptado el término con fines económicos y solicitan un costo de recuperación generalmente alto.⁵⁵

⁵⁵ “Taller Ditoria nace un domingo de febrero de 1994 con la llegada de La Dominga, una sencilla prensa plana de tipos móviles y una caja de letras tipográficas. En aquellos días, la lectura de poesía en voz alta era una actividad recurrente entre nosotros, amigos y artistas. Dichas letras sembraron nuestra curiosidad hasta decidir experimentar, de manera rudimentaria y con un mínimo de medios, la formación manual de palabras.” Taller Ditoria, por ejemplo, se estructuró como una editorial con un concepto de producción artesanal de libros. Los escritores van a este taller, dan su idea de cómo quieren publicar su libro sea independiente

Yani Pecanis menciona que la problemática del libro de artista es, justamente, su venta.

Yo tuve cinco años la librería El archivo [sic], pero no era un negocio porque es mucho trabajo artesanal y no hay difusión ni un coleccionismo que incentive el trabajo. Considero que no es un trabajo valorado por los coleccionistas y en ese sentido es difícil sobrevivir haciendo libros de este estilo; ahora empiezan a haber más exposiciones y trabajos de exhibición pero falta interés de comprar”.⁵⁶

o en colaboración con algún artista plástico, y la editorial lo realiza. Los libros de Taller Ditoria se catalogan como *libros de artista* por la conceptualización que la editorial ha creado en torno a la impresión de los mismos. *Historia del taller*, <http://tallerditoria.com.mx/>.

⁵⁶ Ávila, *op.cit.*, 3 de mayo 2015.



DiVagancia Terrestre. Nuria Montiel. 2007.
Biblioteca de Libros de Artista, Fundación Alumnos 47.



Acciones de Bolsillo. Luis Manuel Quintino, 2009.
Biblioteca de Libros de Artista, *Fundación Alumnos 47.*

En 2009 y 2011 el Centro de la Imagen realizó la Feria Internacional de Libros de Artista. El 24 y 25 de abril del 2015, el MUAC llevó a cabo la 2a Muestra de libros de artista emergentes, evento organizado por el departamento de Proyectos Públicos y Comunidades, en el marco de la Feria del Libro y de la Rosa.

En entrevista para el periódico *Excelsior* Pecanins comentó sobre la presencia en México de este tipo de objetos y su tradición:

El *libro de artista* se hace desde hace mucho tiempo, no podemos decir que es algo nuevo pero sí que ahorita está de moda otra vez; tiene sus picos de interés. En México tuvo un resurgimiento fuerte en los ochenta con la llegada de Felipe Ehrenberg quien nos dio a muchos artistas clases de mimeógrafo y nos enseñó lo que eran los libros de artista [...] Recuerdo *Los discos visuales*, una colaboración entre Vicente Rojo y Octavio Paz, en 1968.⁵⁷

Podemos notar en su respuesta cómo los trabajos colaborativos entre Rojo y Paz, sea la edición de Duchamp que nos compete o *Los discos visuales*, son considerados como *libros objeto* o *libro de artista* en toda forma y son referentes en el surgimiento de este tipo de género en México, indiscutiblemente de que el mentor y fundador de éste fuera Felipe Ehrenberg, en la plástica, y Ulises Carrión en la literatura.



Los discos visuales. Octavio Paz y Vicente Rojo, 1968.
Fuente: “Los libros de Cortazar”. *Centro Virtual Cervantes*.

⁵⁷ Sonia Ávila, “Auge del libro de artista”, en *Excelsior Especiales: Expresiones. Cultura*, Ciudad de México, 3 de mayo de 2015:
<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/03/1022062>.

Con lo anterior cierro la historia del *libro de artista* en México, la cual está viva y se está escribiendo, ya no solo en el campo de la historia del arte, sino también en el campo de la literatura. Muestra de ello es este trabajo y muchos otros que se hacen en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM sobre la poesía visual y la coyuntura existente entre las artes visuales y la literatura: poesía y comic, principalmente.

a) Las *Cajas de Duchamp*⁵⁸

Antes de presentar nuestro objeto de estudio, considero importante desplegar las diferentes *Cajas* que Duchamp hizo a lo largo de su vida y que se vinculan con el diseño del *libro-maleta*, y el origen del *libro-arte* en general:

La *Caja verde*, 1934, es una obra fragmentaria que contiene las notas que Marcel Duchamp hizo para *El gran vidrio*, todas fueron reproducidas y cortadas de acuerdo al deseo del pintor; cada caja venía, además, con un original de las notas escritas por Duchamp; fue una edición de 320 ejemplares. Contiene 94 fotos de dibujos, esquemas y notas manuscritas utilizados en la elaboración de *El gran vidrio*, en una caja cubierta de gamuza verde.

⁵⁸La información sobre la *Caja verde* y la *Caja blanca* me fue proporcionada en el *Department of Prints, Drawings, and Photographs* del Philadelphia Museum of Art, así como la impresión de una lista con las obras de Duchamp que son posesión del museo.



La Boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même
 (La Caja verde. La novia desnudada por sus solteros, incluso)
 Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía.

La *Caja en maleta*, edición de lujo de 1941, es un museo portátil que contiene 69 reproducciones de la obra de Marcel Duchamp, y un “original” en plantilla de estarcir. Esta “maleta” tuvo seis series más, de la “B” a la “G” tituladas únicamente *Cajas*. Las diferencias entre éstas y el veliz de Duchamp es el número de reproducciones que contienen, que no incluyen el “original” en plantilla de estarcir, y que no fueron hechas directamente por Duchamp sino por amigos artesanos suyos; la serie “B” fue elaborada en madera, mientras que las otras fueron forradas con lino de diferentes colores, según la serie; asimismo, la maleta de piel lujosa con las letras de plata, fue eliminada.⁵⁹ La *Caja en maleta* o *Museo portátil* fue elaborado

⁵⁹ En Nueva York tuve oportunidad de conversar con el historiador de arte Francis Naumann, especialista en Duchamp, quien coincidió conmigo en que es la Serie D de las Cajas la que debe trabajarse en relación al libro-maleta, ya que el color del forro semeja al tono usado por Rojo en su edición, además la edición de esta Serie

por Duchamp con motivo de la entrada de su obra al Museo de Filadelfia, la maleta contiene réplicas en miniatura de las piezas entregadas al museo para que el pintor pudiera “conservarlas” y regalarlas a sus amigos más queridos. La facturación de las maletas duró aproximadamente hasta 1943, mientras que las series tomaron de 1944 a 1971 en terminar de facturarse.⁶⁰



Boîte-en-valise (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sjlavy). 1935-41. Leather valise Deluxe Edition. *The Museum of Modern Art, New York*. James Thrall Soby Fund. ©

comenzó en 1962 y la edición de Rojo es del 68. Existe otra serie verde oscura: “la G”, pero fue elaborada después de la muerte de Duchamp, en 1972.

⁶⁰ Un libro fundamental en el proceso de elaboración de la *Caja en Maleta* de y las series subsiguientes de la misma es: Ecke Bonk (ed.). *Marcel Duchamp. The Portable Museum. The Making of the Boîte-en-valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*, Trad. David Britt. Londres: Thames and Hudson, 1989.



*Marcel Duchampde ou par MARCEL DUCHAMP ou RROSE SELAVY,
or the Boîte-en-valise, 1961, Series "D" box.*

La *Caja blanca*, 1966, es una edición de 150 ejemplares, firmados y numerados, con la reproducción facsímil en offset de 79 notas de *El gran vidrio* (no recogidas en las otras cajas), en una caja de plexiglás. Fue la única caja con escritos suyos, que no fue editada por él.



A l'infinitivo La Caja Blanca, D.R. Perelman Museum.

1.4.- Presentación del *libro-maleta* Octavio Paz/Marcel Duchamp

En el más reciente catálogo de la obra de Vicente Rojo: *Escrito/Pintado*⁶¹, Cuauhtémoc Medina define al *libro-maleta*: *objeto editorial múltiple* sustituyendo el concepto “libro” por el de “edición”; la acción de reproducir un texto determinado bajo forma impresa en un cierto número de ejemplares por lo que una edición designa al conjunto como un todo; también definen al conjunto de libros impresos a partir de una misma composición, y destinados a ser difundidos simultáneamente.⁶² Tomando como punto de partida la escuela multi-arte que conformó Vicente Rojo –de la que salieron muchos libros de diseño artístico bajo el sello editorial del mismo nombre–, y a que la labor editorial se está acercando cada vez más al campo artístico, decidí denominar a esta publicación *edición-multiarte*⁶³, quitándole el guion colocado por Rojo entre “multi” y “arte” puesto que así indicamos que el objeto representa diferentes expresiones artísticas dentro de su contexto editorial. De este modo otorgamos mayor peso al conjunto de la edición donde se contiene la propuesta de multiplicidad del objeto: fotografía, pintura, diseño, literatura. *Octavio Paz/Marcel Duchamp* al contener *Marcel Duchamp y el Castillo de la Pureza* de Octavio Paz, y *Textos* de Marcel Duchamp, traducidos por Tomás Segovia, en una caja-estuche de

⁶¹ Exposición inaugurada en el MUAC el 23 de mayo de 2015 que aborda el eje troncal de la obra de Vicente Rojo ofreciendo, a la vez, una excavación hacia el pasado y una presentación de obra reciente. Por un lado, reúne una selección de obras de diseño gráfico y editorial, *libros de artista*, series de escultura y pintura, así como dibujos que buscan desplegar la multitud de tensiones entre la letra y la pintura en el trabajo de Rojo de los años sesenta al presente. En una segunda parte de la muestra, se presenta por primera vez la serie Casa de Letras, que Rojo ha venido realizando entre 2012 y 2015. Reseña de la página de internet del MUAC: <http://www.muac.unam.mx/expo-detalle-26-Vicente-Rojo.-Escrito-Pintado>.

⁶² Barbier, *op.cit* p 14, n. 7.

⁶³ Con el nombre también pretendo hacer un homenaje al proyecto de Vicente Rojo, aunque esta obra no esté ligada a la escuela Multi-Arte del pintor, escultor y diseñador. En 1980 la Imprenta Madero creó *Ediciones Multiarte*, dedicada a impresiones de arte en serigrafía, técnica en la que es un maestro Enrique Cattaneo, quien es el director de esta empresa modelo.

ajedrez, junto con otros elementos facsimilares de la obra de Duchamp, es parte de un conjunto compositivo semejante a un diorama⁶⁴. Esta distinción nos lleva a una discusión muy interesante, debido a que la inclusión de objetos de arte visual con objetos textuales dentro de una caja también define al *libro-objeto* de colección. En *Octavio Paz/Marcel Duchamp* los elementos a considerar para su estudio traspasan el esquema del libro al momento en que estos son introducidos en una caja junto a otras piezas sueltas que reproducen las obras y fotos de Marcel Duchamp. Con su diseño, Rojo exhibe una selección de objetos relativos a la vida y obra del franco-estadounidense. Estamos ante una edición que contiene formas visuales múltiples y se presenta a modo de una exhibición. Si partimos de este punto, cabe señalar que el formato de los libros incluidos en la maleta es la de un libro común: pueden leerse, contienen textos, son libros ilustrados pero que no rompen con el sistema tradicional del libro; el énfasis y la diferencia la hace el aparato editorial, de allí que la totalidad no esté en el libro, como indicó Ulises Carrión, sino en la edición. La intención de recurrir a la definición de Medina y cambiar la palabra final de *objeto editorial múltiple* a *objeto editorial multiarte* o *edición-multiarte*, es la de abrir el espectro visual y ver la obra en conjunto, no solo por los libros que contiene.

El *libro-maleta* diseñado por Vicente Rojo es un artefacto combinatorio y manejable que contiene en total 17 piezas; es una edición coautorial e interdisciplinaria, en la cual el diseño enriquece al texto. Paz tuvo muy poca intervención en el diseño. Cuando Rojo le escribió proponiéndole el proyecto, el poeta accedió a todo y lo felicitó por su hallazgo.

El artista se basó en el modelo que conocía de la *Caja en maleta (Boîte en Valise, 1941)*, y en la *Caja verde (1934)* que Duchamp regaló a Rufi-

⁶⁴ El diorama es una especie de maqueta que puede ser abierto, en libro, o montado dentro de una caja de dimensiones variables con fines de construir una escena que sirva para explicar o presentar imágenes de la naturaleza, ciudades, eventos históricos, batallas, etc. El término fue acuñado por Louis Daguerre en 1822, luego de construir un expositor rotativo.

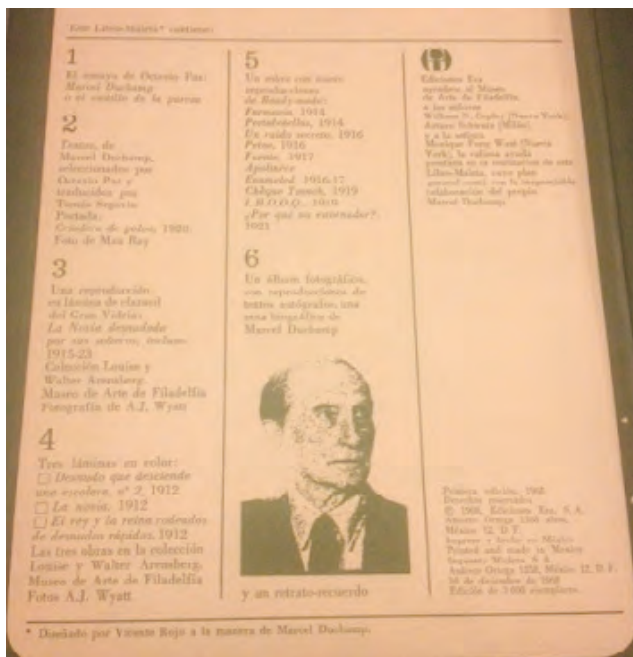
no Tamayo en 1957, en su única visita a México⁶⁵. El *libro-maleta* también muestra algunas características de la *Caja blanca* titulada *A l'infinitif* (1966). El proceso de pensamiento, re-creación y producción de esta edición duró poco más de un año, mientras que la impresión de las *Cajas* de Duchamp duró aproximadamente tres décadas, de 1941 a 1971.

La edición *Octavio Paz/Marcel Duchamp* es una “maleta” ajedrezada de cartón, que simula un estuche de ajedrez. Cabe diferenciar aquí tres términos: caja, maleta y estuche; la caja es un recipiente que sirve para guardar o transportar objetos, puede ser de madera, metal, cartón o plástico; mientras que la maleta supone un viaje o una mudanza, la caja no necesariamente implica esto, la maleta es personal se lleva a la mano y en ella la persona introduce su ropa y objetos personales; el estuche sirve para guardar ordenadamente un objeto o varios: como joyas, instrumentos de cirugía, etc. Los juegos de mesa y estrategia generalmente se presentan en cajas o estuches: el dominó, el ajedrez, el juego de go y las damas chinas son juegos que suelen venir en un estuche para su resguardo y correcto mantenimiento. Duchamp introdujo su obra dentro de una caja que guardó en un veliz (Serie “A”), mientras que Rojo realizó un *libro-maleta*, que en cierta medida es una metáfora, ya que son los libros los que están resguardados en la caja ajedrezada.

El *libro-maleta* se compone de seis elementos—cabe destacar que las piezas del ajedrez son seis— y se cierra como si fuera un tríptico: al centro quedan los elementos 1 y 2: los libros; 3: *El gran vidrio*; 6: el álbum

⁶⁵ Monique Fong es traductora. Ha dedicado su trabajo a difundir la obra de Marcel Duchamp, André Bretón, John Cage y Octavio Paz. Durante una estancia corta que hice en Filadelfia y Nueva York para conocer la obra de Duchamp pude conseguir el correo de Fong, quien me ha brindado información muy valiosa sobre la relación de Duchamp con Paz, y con México. En su correo del día 24 de mayo de 2014 me dio el año exacto en que Duchamp visitó México, a raíz de un artículo de Evodio Escalante publicado en *La Jornada*, donde el poeta afirma que Duchamp estuvo en el país dos veces; Fong desmintió el artículo y argumentó que la primera y única visita de Duchamp, fue en 1957, año en que regaló a Rufino Tamayo la *Caja verde* que Vicente Rojo conoció.

fotográfico con la ficha bibliográfica, y el retrato recuerdo elaborado con el cartón sobrante de la edición. Del lado derecho el elemento número 4: los tres facsímiles de las máquinas eróticas de Duchamp que implicaron su ruptura con el fauvismo, y el 5: un sobre ajedrezado con nueve *readymades*. El espectador/lector puede reacomodarlas a su gusto, de manera que cada elemento puede verse como una pieza para jugar a leer y ver a Marcel Duchamp. Del lado izquierdo está el Índice de contenidos con los elementos enumerados en el orden anteriormente citado.



Guía para el lector.

a) Los seis elementos del *libro-maleta*

El primer elemento es el ensayo de Octavio Paz: *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*. El texto fue publicado con imágenes a modo de lengüetas adheribles con extractos fotográficos de *El gran vidrio* de Duchamp.



Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza. Las láminas pertenecen a *El gran vidrio*. Representan la Vía Lactea, arriba, y la Novia frente al espejo, abajo.

El segundo es otro libro titulado *Textos* que contiene una selección de escritos de Marcel Duchamp, realizada por Octavio Paz y traducida por Tomás Segovia. Para la portada se eligió la fotografía de Man Ray *Criadero de Polvo*. La edición incluye dibujos a lápiz del artista fanco-estadonidense los textos: “La novia desnudada por sus solteros incluso”, “Rose Selavy”, “[Declaraciones]”, “El proceso creador”, “Posible”, una carta a André Bre-

tón, de Duchamp, el diálogo de Duchamp con James Johnson Sweeney, datado en 1955, y la notación en papel pautado de la pieza musical *Erratum Musical*.



Criadero de Polvo (Fotografía de Man Ray)

D.R. *Department of Prints, Drawings, and Photographs.*

Perelman Museum, Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo 2014

El tercer elemento es una reproducción de *El gran vidrio* o *La novia desnudada por sus solteros*, incluso (1915-23) impresa en *offset* sobre lámina de claracil. El original pertenece a la colección Louise y Walter Arensberg, y la fotografía es de A.J Wyatt.



Vicente Rojo y *El gran vidrio*.

D.R. Mariana Sevilla de los Ríos, 1º de noviembre 2013.

El cuarto elemento se compone de tres láminas en color: *Desnudo que desciende una escalera*, n° 2 (1912); *La novia* (1912); *El Rey y la Reina rodeados de desnudos rápidos*. Los tres pertenecen a la colección de Louise y Walter Arensberg, ubicada en el Museo de Filadelfia. Esta edición retoma la obra de Duchamp desde el periodo en el que comenzó con sus cuadros de autómatas y desnudos, en 1914, tiempo en el que inicia su propuesta del Arte Conceptual.

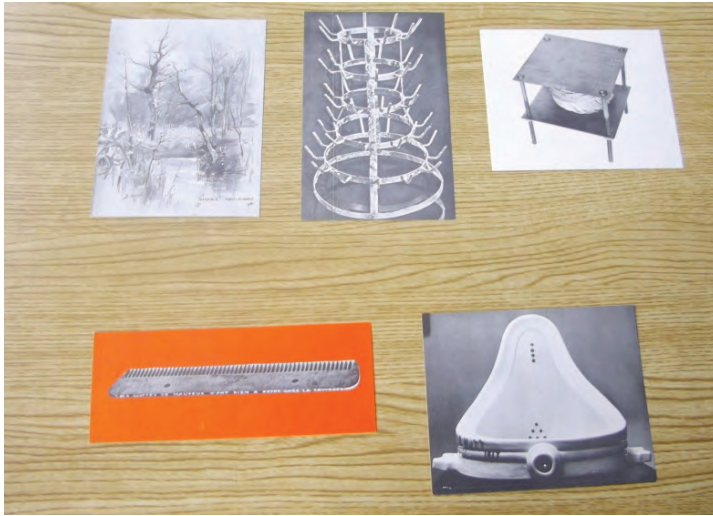


La Novia, izquierda arriba; *Desnudo que desciende la escalera*, derecha arriba,
El Rey y la Reina rodeados de desnudos veloces, abajo.

El quinto elemento constituye un sobre con nueve reproducciones de *ready-mades*: *Farmacia* (1914); *Portabotellas* (1914); *Un ruido secreto* (1916); *Peine* (1916); *Fuente* (1917); *Apolinère Enameled* (1916-17), *Chèque Tzanck* (1919); *¿Por qué no estornudar?* (1921).



De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo: *Cheque Tzanck*, *Apolinere Enameled*, *L.H.O.O.Q.*, *¿Por qué no estornudar?*
Postales reproducidas en el *libro-maleta*. (Natalia González Gottdiener.
Tomada al ejemplar de *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, que se encuentra en el
Insituto de Investigaciones Filológicas, 2010).



De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo: *Farmacia*, *Portabotellas*, *El ruido secreto*, *Peine* y *Fuente*. Natalia González Gottdiener. Tomada al ejemplar *Octavio Paz/Marcel Duchamp* que se encuentra en el Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010.

El sexto elemento es un álbum fotográfico con reproducciones de textos autógrafos de 1912 y fotografías de diferentes momentos de la vida del pintor: una de infancia (1900), otra con sus hermanos; en 1914 con Apollinaire y Picabia, en París; en 1921 disfrazado de Rose Selavy (Foto de Man Ray); La fotografía *Relache* (1924), en la que Duchamp está representando a Adán en la obra *Impressions d'Afrique* de Reymond Roussel; una fotografía jugando ajedrez solo, y otra jugando con Man Ray: *Entre 'acte* (1924); un rotorelieve en negro y rojo pegado a manera de lámina y una fotografía de Duchamp enseñando el rotorelieve (1949), una titulada *Nueva York* (1917), otra fechada en 1921, donde Duchamp tiene una estrella rapada en la cabeza, una última con la espuma de afeitado a modo de barba y cuernos (1924, por Man Ray) y una última de Jhon D Shciff, en Nueva York, de 1957. Además, los autores agregaron una nota biográfica de Marcel Duchamp y un retrato-recuerdo.



Tira fotográfica original propiedad del Archivo del Museo de Filadelfia.

D.R Archivo del Museo de Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.

En el siguiente capítulo hablaremos de cómo se relacionan las cajas de Duchamp con el *libro-maleta* y de los medios y procesos de producción por los que pasó *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, a fin de entender cómo fue producido, y ubicarlo como una “obra testigo” — término acuñado por Bourdieu para definir a las obras que están entre dos épocas y dan testimonio de ambas— del libro como objeto en México.

SEGUNDO CAPÍTULO.

PRODUCCIÓN DEL *LIBRO-MALETA*: EL *OCTAVIO PAZ / MARCEL DUCHAMP* DE VICENTE ROJO.

Desde niño he sentido una fuerte atracción por las letras (y no sólo como lector). Sus formas tan precisas y a la vez variadas, sustituían a los juguetes que no tuve.

Vicente Rojo. *Diseño gráfico.*

2.1 Correspondencia y creación: Paz-Rojo

En el capítulo anterior mencioné que esta coedición fue realizada por correspondencia, por lo que el proceso de producción de *Octavio Paz/Marcel Duchamp* empezó a partir del intercambio de cartas entre Octavio Paz y Vicente Rojo.

Octavio Paz propone inicialmente al editor Arnaldo Orfila,⁶⁶ la publicación de este ensayo *Siglo XXI*. Inicialmente Paz quiso publicarlo junto a su conocido ensayo sobre Levi-Strauss, pero en una carta posterior propuso la publicación de ambos ensayos por separado debido a que el texto de Duchamp era en realidad “una monografía sobre el pintor Marcel Duchamp, que tenía 50 cuartillas y debía ir abundantemente ilustrado.”⁶⁷ Para entonces Paz había recurrido también a Vicente Rojo, y pensaba en recurrir a Skira. La carta de Vicente Rojo aceptando la publicación del

⁶⁶ Arnaldo Orfila fue Doctor en Ciencias Químicas por la Universidad Nacional de La Plata, fue delegado al Congreso Internacional de Estudiantes realizado en la ciudad de México en septiembre de 1921 y militante del Partido Socialista Argentino de 1930 a 1948. En 1938 fundó la Universidad Popular Alejandro Korn, de la cual fue director hasta 1947. De 1945 a 1947 se desempeñó como director de la primera filial del FCE en Buenos Aires, Argentina. Después de trasladarse a la ciudad de México, dirigió la editorial de 1948 a 1965. En 1957 fungió como organizador de la editorial Eudeba. En marzo de 1966 fundó la editorial Siglo XXI, además de numerosas revistas, entre ellas, *Atenea*, *Valoraciones*, *El Iniciador* y *Camada*.

⁶⁷ Octavio Paz, Arnaldo Orfila, *Cartas Cruzadas*, México, Siglo XXI, p.127.

ensayo llegó el 24 de abril de 1967. En su respuesta, fechada el 2 de mayo, Paz enumeró las fotografías e ilustraciones que consideraba debían incluirse en la edición; ésta fue la única vez que comentó algo sobre el contenido “visual”:

A mi juicio, el libro deberá contener ilustraciones de los siguientes periodos: a) unas cuantas de su iniciación; b) otras más de su paso por el cubismo hasta el *Desnudo que desciende una escalera* (esta última en color, si es posible); c) obras intermedias anteriores a *La Novia desnudada por solteros*, entre las cuales hay algunas muy buenas, como los cuadros que llevan por título «Le passage de la Vierge a la Mariée » y «La Mariée»; d) varias fotos de *La novia desnudada por sus solteros*, alguna en color, así como los croquis, esbozos, y demás de sus diferentes partes, entre las cuales le señalo la formidable foto de Man Ray sobre los «criaderos de polvo », etc; e) una colección de fotos representativas de los *ready-made* y del arte óptico; f) fotos personales, documentos, etc. Un buen guía es el libro de Robert Lebel que usted conoce.⁶⁸

De las cartas intercambiadas entre Paz y Rojo sólo se conoce una de Vicente Rojo (todas las demás se perdieron), y es justamente en la que le plantea a Paz cómo se editaría el libro. Fechada el 4 de agosto de 1968, en ella describe el diseño propuesto para el ensayo:

Ya tengo prácticamente resuelto el problema tipográfico «Duchamp». Desde hacía tiempo estaba buscando «algo» que me diera la «tónica Duchamp» y creo que lo hallé: el libro estará armado como una caja-maleta (a la manera de M.D.). El cuerpo básico será un libro con tu ensayo y los otros serán los textos de Duchamp; una reproducción a color de *El gran vidrio* (que estoy tratando de imprimir sobre una película transparente); otras tres reproducciones a color: *El desnudo bajando una escalera*, *El rey y la reina...*

⁶⁸ Octavio Paz, Vicente Rojo, “La fragua de dos libros”, en *Revista Syntaxis* 25, Tenerife, Islas Canarias, España, Invierno 1991, p.122.

y *La Novia*, un sobre con 8 o 9 (uno de color) *ready-mades* en forma de tarjetas; un pliego de fotografías personales de Duchamp, a la manera de un álbum; y solo me falta por colocar los círculos ópticos.

La caja-maleta, ya cerrada, irá metida en otra caja (como las usuales de los libros) que pienso tratarla a base de tableros de ajedrez.

Ya me dirás lo que piensas de todo ello; yo me siento feliz con el hallazgo.⁶⁹

El *libro-maleta* fue resultado del proceso re-creativo de dos obras de Duchamp: *La Caja verde* y *la Caja en maleta*.

Con la aportación de Rojo, la “monografía” de Paz se convirtió en un ensayo múltiple de la obra y de la personalidad del pintor franco-estadounidense.

El diseño creado por Rojo para el ensayo de Paz y la obra de Duchamp, hizo del conjunto un artefacto múltiple, cuya lectura juega entre las imágenes y las palabras. Paz inicialmente sólo buscaba un libro ilustrado, Vicente Rojo hizo una *edición-multiarte*: los materiales, la forma, el sentido, todo el aparato visual fue pensado por el diseñador nacido en Barcelona. El ejemplar fue producido en la Imprenta Madero.

El valor de las cartas está más allá de lo que en ellas acordaron Paz y Rojo, ya que al mismo tiempo que planeaban la publicación de Duchamp, Paz monitoreaba la publicación de su poemario *Blanco*, y propuso a Rojo la publicación de *Los discos visuales*. Paz también contaba a Rojo los avances de la publicación de su ensayo sobre Duchamp, en Francia, por ediciones Givaudan, y de su posterior publicación en Inglaterra por editorial CAPE. En este diálogo epistolar, aparece el carteo con los museos para conseguir la reproducción de las obras de Duchamp utilizadas para la edición e, incluso, Paz menciona algunas cartas escritas a Duchamp, las cuales se desconocen o se han perdido. Las cartas no sólo son testimonio del proceso de formación del libro, sino de la cercanía que Paz tenía con diferentes figuras del medio del arte dentro y fuera de México. Asimismo,

⁶⁹ Octavio Paz, Vicente Rojo, “La fragua de dos libros”, en *Revista Syntaxis* 25, Tenerife, Islas Canarias, España, Invierno 1991, p. 159.

en ellas, Paz muestra una actitud de respeto para una actividad en la que él no se consideraba experto: el diseño. En su primera carta a Rojo escribió: “Usted con su buen juicio, y sobre todo, con su instinto de pintor, escogerá lo que sea necesario. De nuevo: dejen todo en sus manos.”⁷⁰

La coautoría quedó explícita desde el momento en que Paz dejó en libertad a Rojo en la parte visual, ya que la siguiente colaboración que envió a Rojo por correo postal, fueron los textos de Duchamp que serían traducidos por Tomás Segovia. Fuera de eso, las cartas se desviaban para comentar sobre las perspectivas afines que encontraba con el pintor, afinidades que harían que el escritor le propusiera hacer una película sobre *Blanco*—que finalmente no se concretó en vida de Paz, aunque la versión para Apple⁷¹ del poema semeje a esta propuesta—.

⁷⁰ Vicente Rojo, “La fragua de dos libros”, en *Revista Syntaxis* 25, Tenerife, Islas Canarias, España, Invierno 1991, p.122.

⁷¹ Existe una aplicación de *Blanco* y *Los discos visuales* para iPad, la cual puede descargarse gratuitamente. En la página de descarga encontramos la siguiente información: La aplicación *Blanco* de Octavio Paz nos ofrece la posibilidad de ver el poema en pantalla, siguiendo la idea original del Nobel al concebirlo: “una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que en cierto modo, lo produce”. Esta edición digital cuenta con la lectura a tres voces del poema, leído por Octavio Paz, Eduardo Lizalde y Guillermo Sheridan. También ofrece la posibilidad de distintas formas de lectura. Cuatro esenciales que están indicadas en la aplicación: “la versión completa”, “el poema erótico”, “el contrapunto”, “el tránsito de la palabra” y muchas variantes que el propio lector podrá descubrir. La App incluye: El concepto audiovisual que el propio Octavio Paz concibió para su poema; la Biblioteca Blanco, donde hallamos los *Discos visuales* y *Topoemas*, obras creadas por Octavio Paz y Vicente Rojo, contemporáneas a la intención estética de *Blanco*; *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, de Stéphane Mallarmé, poema en el cual Octavio Paz se inspiró para la creación de *Blanco*, y varios ensayos del Nobel sobre el tantrismo y la experiencia poética; *Versiones* incluye el facsímil de *Illuminations* del pintor abstracto norteamericano, Adja Yunkers; un fragmento de la sinfonía inédita escrita por el compositor norteamericano Richard Cornell, así como las traducciones del poema al inglés y al portugués a cargo de Eliot Weinberger y Haroldo de Campos respectivamente. Además cuenta con la representación audiovisual creada por el artista multidisciplinario Frederic Amat; comentarios en video con entrevistas a críticos literarios y fragmentos del homenaje al poeta en El Colegio Nacional en sus 81 años; en *Estudios* podemos

En mi última carta, escrita hace unos días, pensé comunicarte otro proyecto de colaboración entre tú y yo [...] Ojalá que te interese. Pero antes de entrar en materia, debo decirte por qué tu colaboración me parece indispensable: al ver tu pintura, primero en México y ahora en Delhi, comprendí que tú eras la única persona que podría colaborar conmigo. Nuestras búsquedas se cruzan. Creo que juntos podríamos hacer algo importante [...] Desde hace mucho tiempo me preocupan las relaciones entre sonido, plástica y palabra. A esta preocupación, que no es únicamente estética, responde, entre otras cosas mías, *Blanco*. De ahí mi interés en la versión fílmica, que concibo como una proyección del libro (y del acto de leerlo) en la pantalla. Estas ideas están íntimamente ligadas a otro proyecto; variante del poema objeto de los surrealistas: un álbum con cuatro poemas: [pequeños objetos circulares formados por discos que puedan producir movimiento] Para evitar todo equívoco, los llamaremos *Discos visuales*.⁷²

Kuisma Korhonen en *Textual Friendship. The essay as impossible encounter*, asienta que en los textos ensayísticos encontramos *eros* y *agapé*. La voz de un deseo erótico y ético. Prosigue: “La voz de un amigo textual —y gráfico, en este caso— es al mismo tiempo íntima y privada, dirigiéndose al lector en el silencio de su propia mente y anónimo o público, dirigiendo sus palabras —e imágenes— a toda la humanidad.”⁷³ Korhonen añade que siendo *eros*, la amistad textual es parcial y últimamente egoísta, mientras que como *agapé*, es imparcial y últimamente altruista.

encontrar importantes reflexiones y perspectivas para ampliar la comprensión del poema a cargo de Enrico Mario Santí, Eliot Weinberger y Haroldo De Campos; en Facsímiles el usuario podrá ver las correcciones que hizo el propio Paz al crear el poema.

(<https://itunes.apple.com/mx/app/octavio-paz-blanco/id484285852?mt=8> Revisado 10.mar.15).

⁷² Paz, Rojo, *op.cit.*, 1991, p. 127.

⁷³ Kuisma Korhonen, *Textual Friendship. The essay as impossible encounter*, New York, Humanity Books, 2006., p.72. Los guiones son míos.

Paz se conjuga más con *eros*, debido a que busca presentar la obra de Duchamp relacionándola con su vida en India al momento de comparar al personaje femenino de *El gran vidrio* con la diosa Kali de dicho país, y porque consagra al artista de acuerdo a las ideas que él se hacía del mismo, aunadas, por supuesto, a sus lecturas de especialistas; además, afirma conocer al artista. Toca el tema erótico en Duchamp, pero la interpretación decae un poco cuando usa el concepto de amor en lugar del de erotismo. Si Duchamp se burla creando una sensualidad grotesca y bufona en las maquinarias de sus desnudos en *El gran vidrio*, Paz lee eso como una muestra fría y helada del amor. Duchamp escribe en una carta a Pierre Roché que su *Novia* y sus *Solteros* tienen un dejo de malicia, esto los vuelve irónicamente sensuales. La obra es ironía pura. Las máquinas de Duchamp representan la corporeidad, el erotismo y la deificación. Paz es *eros* puesto que sus aportaciones algunas veces terminan por ser egoístas. El ensayo es la manera en que él entiende a Duchamp, es su ensayo por entenderlo e interpretarlo. Paz desea dar a conocer a Duchamp, pero su lenguaje, así como las descripciones e interpretaciones desbordadas en visiones personales de la obra del artista, delatan al *eros* predominante en él.

La aportación de Vicente Rojo es *ágape*, ya que busca conectar al lector con Duchamp, crear una relación ética y dinámica entre el artista representado y el lector-espectador. Rojo, logra re-crear el estilo de Duchamp a su manera: *libro-maleta* a la manera de Marcel Duchamp es igual a *libro-maleta* a la manera de Rojo. Esta correspondencia es fabulosa. Rojo se considera alguien que está haciendo al artista por sí mismo, y lo presenta lo más cercano posible a su persona. Vicente Rojo buscó generar una edición que presentara a Duchamp con recursos similares a los que el artista utilizó para presentarse y darse a conocer a sí mismo, retomando la energía creativa desencadenada por Duchamp.

Con lo expuesto con anterioridad no niego que Paz sea *ágape*, ni Rojo *eros*, solo planteo hacia donde tiende la aportación de cada uno.

Duchamp es representado desde dos aspectos: textual y plástico. Paz, Rojo, Duchamp y, más adelante, el traductor Tomás Segovia intervienen en la “amistad textual”, retomando a Korhonen, que se tejió con la edición de este libro. El espectador/observador/ lector, se relacionará con estas formas de abordar a Duchamp.

En los tres apartados subsiguientes referiré a cada uno de estos Duchamp: el de Paz, el de Rojo y el de Segovia; pero, antes de pasar a esto, comentaré la importancia de reconocer a esta *edición multiarte* como un objeto creativo, para ello mencionaré la característica por la que no lo han considerado un *arte-objeto*: primero por ser un “libro de y para librerías”, como lo denominó Rojo en entrevista; segundo, por su tiraje de 3,000 ejemplares que lo coloca como una producción industrial. Lo interesante de esta edición es que el *libro-maleta* requirió, para su composición, técnicas industriales y artesanales. En la entrevista realizada el 1° de noviembre de 2013 a Vicente Rojo, él argumentó:

Digamos que el proyecto podría ser artesanal pero es producción industrial, se hicieron 3,000 ejemplares si no recuerdo mal, era un libro de librería y había toda una parte de montaje: de los sobres, los cortes; sí, había una parte artesanal pero una artesanía hecha industrialmente [...]. Yo quería haber hecho un libro moderno pero que tuviera un cierto aire de clásico.⁷⁴

Rojo describe que la parte más artesanal del proceso de impresión del libro fue la impresión en claracil, en *offset*⁷⁵, y que muchos detalles debie-

⁷⁴Natalia González Gottdiener, “Entrevista a Vicente Rojo con motivo del Libro-Maleta *Octavio Paz/Marcel Duchamp*”, en *Les Ateliers du SAL* 4 (2014), p.254.

⁷⁵Frédéric Barbier en *Historia del libro* registra que Firmin Gillot y su hijo fueron los que trasladaron una imagen litografiada a una placa de cinc, y trataron ésta para obtener un clisé en relieve. En 1872, se sustituyó la prueba litografiada por una fotografía, la zincografía dio origen al *offset*, que consiste en “pasar a un cilindro de caucho la imagen obtenida sobre la capa de cinc (J.Guignard). Empleado con mucha frecuencia a partir de 1904, el *offset* evitó el desgaste excesivo del molde impresor y permitió imprimir los dos lados a la vez. (Barbier, *Historia del libro*, 2005, p. 330).

ron realizarse a mano, cosa que ya no se hacía en esos tiempos: como pegar las lengüetas con el acercamiento a determinada sección de la obra *El gran vidrio* junto a la descripción de la misma, coser los libros, o guardar los *ready-mades* dentro de los sobres, entre otras.

Por otro lado está el proceso de concepción del diseño. Para Rojo, Duchamp resultaba una figura muy compleja. El texto de Paz ayudaba a su comprensión, pero un diseño adecuado y acotado al texto sería de mayor utilidad para lograrlo. Fue entonces que recurrió al modelo del *Museo portátil* de Duchamp, estudió minuciosamente el trabajo de Paz, fue a visitar a Monique Fong para solicitarle que escribiera la nota biográfica y le ayudara en la selección de fotografías del álbum, y escribió a los museos para pedir autorizaciones de reproducción. Cuando pensamos en el proceso de producción de una edición olvidamos todos estos detalles. Imaginamos que se trata de elegir un formato, una imagen para la portada, seleccionar la obra si es un libro sobre algún artista, diagramar e imprimir. El valor de esta edición radica en que nos obliga a pensar en el proceso completo del diseño editorial.

Vayamos ahora a la maleta ajedrezada de Vicente Rojo y fijémonos en que conjunta en un solo objeto las pasiones de Duchamp: la pintura, la escultura, el ajedrez, la fotografía, la escritura y la edición.⁷⁶ Rojo buscó abarcar mediante el diseño —o, en sus propias palabras, quiso “dar una imagen” lo más redonda posible— a la figura de Duchamp.

Se ha caracterizado al diseño por su carácter funcional y su capacidad de resolver un problema de tipo industrial llámese logotipo, portada, publicidad; esto lo desliga aparentemente del arte, pero no del producto creativo que puede surgir detrás del diseño.

⁷⁶Duchamp tiene una colección de fotografías de sí mismo tomadas por diferentes fotógrafos, las más reconocidas y significativas fueron las de su amigo Man Ray. También incursionó en experimentos de escritura con los grupos dadaístas y surrealistas bajo su nombre femenino Rose Selavy. Fue un curioso del lenguaje y se interesó en algunos procesos editoriales, sobre todo de tipo facsimilar. Además de ser un devoto del ajedrez, sobre todo a partir de su estancia en Argentina, donde aprendió el juego de ajedrez por correspondencia.

Para poder entender cómo se inserta el concepto de re-creación como parte del acto creativo en la época posmoderna, y por qué la edición de Paz y Rojo hoy en día puede considerarse una re-creación y no una imitación del diseño de Duchamp recurriré al texto de Władysław Tatarkiewicz⁷⁷: “Creación: historia del concepto” donde Tatarkiewicz explica que el concepto de creación aplicado al creador data del siglo XVII y es clave dentro del surgimiento del modernismo, mas no finca raíces sino en el siglo XIX, y alcanza su apogeo a mediados del siglo XX, fecha tras la cual comienza a degradarse debido a la estandarización de su uso, tanto a nivel disciplinario, como científico y empresarial.⁷⁸

Para este entonces se empezó a aplicar la palabra “creador” a toda la *cultura humana*, se comenzó a hablar de creación en la ciencia, de un político creador, de los creadores de una nueva técnica. Hoy día disponemos de muchas palabras de esa misma raíz con un sentido análogo: creador, crear, creativo, *creación*. La última de ellas es central pero tiene una particular ambigüedad: es usada para designar el *proceso* en la mente del creador, pero también para designar el *producto* de ese proceso.⁷⁹

Podemos decir que la evolución o involución del lenguaje, el diferente significado de un concepto en determinado idioma, su traducción a otra lengua, son factores de cambio en los diferentes campos en los que actúa

⁷⁷ Władysław Tatarkiewicz “Creación: historia del concepto” en *Criterios*, nº 30, julio-diciembre: La Habana, 2007, p. 2:

<http://www.criterios.es/pdf/tatarkiewiczcreacion.pdf>.

⁷⁸ Tatarkiewicz refiere que antiguamente no existía el concepto de creación aplicado a las artes; en Grecia entendían al artista como un descubridor, no como un inventor, mientras que en Roma cuestionaron esta concepción bajo el argumento de que el poeta y el artista tenían en común la imaginación y que la ley que regía su arte no provenía de la habilidad sino de la inspiración divina; sin embargo, estas ideas cambiaron con la llegada del cristianismo que defendía que “sólo Dios puede crear, el hombre sólo hace” (Casiodoro). Ni siquiera en el Renacimiento se usó el concepto de creación en torno al arte; se pretendió llegar a él, pero usando sinónimos o eufemismos. (Ídem).

⁷⁹ *Ibid.*, p.7.

el hombre. Es gracias a este giro de significado en el concepto de creación que hoy día tantos especialistas como Cuauthémoc Medina, Amanda de la Garza, Jaime Villarreal, Yani Pecanis e incluso Avelina Lésper⁸⁰— detractora del arte contemporáneo, por considerarlo una farsa —, han defendido el diseño del *libro-maleta* como una expresión creativa, y lo han incluido dentro del género de los *libros-arte* u *objeto*; defensas, ambas, con las que coincido. Anteriormente, Hellion y Kartofel y Marin lo reconocen como obra temprana dentro del género del *libro de artista*, pero no hablan del carácter creativo del mismo. El proceso de cambio en el concepto de creación tiene que ver con esta revaloración, aunado al rápido avance de la tecnología. La industrialización del arte ha sido fundamental para que el diseño gráfico pase de desempeñar una labor única de utilidad a poder cumplir, también, una función creativa. Este último punto es profundizado por Walter Benjamin en su conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde afirma que “la reproducción técnica de la obra de arte es algo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia, con largos intervalos pero con intensidad creciente”⁸¹; este crecimiento se ha dado en la escritura, la litografía, y por supuesto, en la gráfica. La característica principal de la reproducción de la obra de arte es la pérdida de la autenticidad ya que, “al ser independiente del original puede resaltar, en la fotografía, aspectos que son asequibles en el lente [...]”

⁸⁰ Pese al descrédito que suele darse a las opiniones de Avelina Lésper, la cita que expondré a continuación me parece importante para referir al *libro-maleta* como objeto creativo. Lésper tiene una Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM, y una Maestría en Historia del Arte por la Universidad de Lodz, de Polonia, por lo que sus opiniones no parten de la improvisación. Además me parece significativo que una detractora del arte contemporáneo se dirija a esta edición de forma tan positiva, aunque no muestre afiliación con Paz ni Duchamp: (Avelina Lésper, “Aprensión ante el abismo. Una mirada a la obra de Vicente Rojo”, *Revista Nueva Era*, México D.F, marzo-abril 2012, p. 102. También en la colección de *libros de artista* de El Archivero ubicado en el Centro de Documentación Arkeia, MUAC aparece esta edición registrada bajo el nombre *Marcel Duchamp*.)

⁸¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [*Urtex*], Traducción de Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003, pp.39 y 40.

Acercar el original al receptor y de esta forma: llevar la obra coral que fue ejecutada en una sala, a la tranquilidad de una habitación.”⁸².

Marcel Duchamp ve un efecto de integración en la evolución del arte a partir de la industrialización y, por ende, de la comercialización de la obra. Esto es lo que responde al respecto, en una entrevista que le realizó el periodista Calvin Tomkins:⁸³

CT: [N.Y, 1964] ¿Sientes que la comercialización del arte en nuestro tiempo es una importante influencia en el arte actual?

MD: Sí, lo es. Es el efecto de integración. Integración realmente quiere decir que cualquiera vez que se pague a un doctor o abogado por su trabajo, está entendido que se le pagó por los servicios que presta. En el caso del artista —integrado por primera vez en cien años— tiene que ser pagado por lo que hace. Esto es normal. Es una de las características de la integración. Es automático.⁸⁴

Mediante la reproducción de su obra, Duchamp se convirtió en un producto de la industrialización y la comercialización del arte. Benjamin escribe: la técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición, al multiplicar sus reproducciones sitúa en lugar de su aparición única, su reproducción masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular, actualiza lo reproducido. Esto trastorna a la tradición.”⁸⁵ Tanto en las obras de Duchamp como en el *libro-maleta* podemos ver esa tensión entre arte e industria que indica Benjamin: la apropiación y aproximación de la

⁸² *Ibid*, p. 43.

⁸³ Periodista y crítico de arte. Redactor de *The New Yorker* desde 1960 donde ha escrito sobre los movimientos emergentes de arte: Pop Art, Minimalismo, Video-Art, y ha publicado entrevistas y artículos sobre figuras de de la talla de Marcel Duchamp, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Georgia O’Keeffe y Jasper Johns, entre otros.

⁸⁴ Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The afternoon intrviews*, Nueva York, Badlands Unlimited, 2013, p. 28. La traducción es mía.

⁸⁵ Benjamin, *op.cit* , pp. 44- 45.

tradición y la obra original, para convertirlas en algo más cercano. En la resignificación está la tensión y la aportación.

La composición de Rojo, el ensayo de Paz y los textos de Duchamp traducidos por Tomás Segovia, representan una manera de re-significar la obra de Duchamp. Es en este sentido que el ejemplar incluye al proceso de producción como elemento creativo y compositivo. Digamos que aquí los componentes implicaron la aportación de cada uno de sus participantes. Rojo siguió un modelo, pero utilizó materiales que no habían sido utilizados en el medio editorial anteriormente y, lo más importante, le imprimió su propio estilo a la *Caja* de Duchamp; Octavio Paz escribió un ensayo para señalar la importancia de Duchamp y de la traducción del material de sus *Cajas*, que considera fundamental para entender su obra, mientras que Tomás Segovia tradujo los textos de Duchamp, algunos sumamente difíciles de traducir como sus juegos de palabras, por ejemplo. El *libro-maleta*, además, recurre a reproducciones de la obra de Duchamp, y recordemos que para el artista franco-mexicano fue justo la reproducción de su obra, efectuada por él mismo, la que lo llevó a generar un mito de su persona en torno a su obra, aunado a las historias relativas a que muchos de sus originales “se perdieron”, si no es que el mismo artista los perdió con fines a crear ese mito.

Para Dalia Judovitz, *El gran vidrio*, los *ready-mades* y la *caja en maleta* “tienen una función de nociones de producción artística redefinida a través de la reproducción.”⁸⁶ Ella refiere que mediante el acto de reproducir su obra y multiplicarla, Duchamp encontró un camino para redefinir el arte, no como imitación de la realidad, sino como un sistema de producción que tomó él mismo para trabajar. Esto es un recordatorio de que la noción de producción artística puede ser reexaminada en la función de su reproducción; es decir, como una deliberada y nueva puesta en escena que implica la reapropiación de objetos previos, y las convenciones artísticas que los definen.

⁸⁶ Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp. Art in transit*, California, University of California Press, 1998, pp. 73.

Con lo expuesto anteriormente queda más claro el carácter creativo en el diseño del *libro-maleta*, y su función como un objeto de re-valoración del artista, a partir de la apropiación de su obra y figura.

2.2.- Octavio Paz: interpretación textual de Duchamp

El ensayo al que haré referencia en este estudio es el de 1968; en 1978 Octavio Paz reeditó una versión corregida y aumentada de *Marcel Duchamp y el Castillo de la Pureza* que difiere considerablemente de la que aquí se cita. Dicha variante puede encontrarse en la segunda edición de *Apariencia desnuda* de 1978—la primera es de 1973— año en que Paz fue invitado a una exposición retrospectiva de Duchamp organizada por el MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) y el Museo de Arte de Filadelfia. Con este motivo es que, a petición de ambas instituciones— según asienta Paz en una nota de *Advertencia* a esta edición—, el ensayista realizó un estudio sobre *Dados: 1º. La Cascada, 2º. El Gas de Alumbrado* y modificó su ensayo dedicado a *El gran vidrio* aumentando descripciones de todos los elementos de la obra, sus funciones y las relaciones que los unen; el ensayo tiene una extensión mayor al primero por cuarenta páginas. Señalaré las diferencias fundamentales entre uno y otro y las similitudes que conservan:

El primer ensayo está más enfocado a pensar y mostrar qué ofreció Duchamp al arte para repensarlo; presentarlo como un artista que convierte al movimiento en pintura; un movimiento que parte de un retardo de la velocidad, una descomposición del movimiento a través de la maquinización del mismo; no un movimiento humano, sino uno maquinal: “los cuadros de Duchamp son la presentación del movimiento, el análisis, la descomposición y el revés de la velocidad”.⁸⁷ Paz integra a este “tiempo-pintura”, las representaciones antimecánicas de Duchamp: el *Desnudo que desciende la escalera*: el cuerpo como “un aparato desollado cuya investi-

⁸⁷ Octavio Paz, *op.cit.*, 1968, p.11.

gación corresponde a los anatomistas”.⁸⁸ Si el arte deja de ser concebido desde lo humano para ser concebido desde lo maquinal, el movimiento en lo maquinal se dará mediante el vértigo, y el vértigo será el retardo del tiempo. La presencia de la máquina es la ruina de lo humano; con su proliferación el tiempo y el movimiento humanos cobran otro sentido: ambos son desperdiciables. Al crear personajes antimecánicos Duchamp está dándole al objeto-máquina, la “capacidad” de ser imprevisible, de actuar de forma insólita, de atentar contra aquello para lo que fue programada: el *Desnudo* desciende, pero no sabemos a dónde, los *Solteros* contemplan, pero sólo podemos sospechar sus verdaderas intenciones, el *Rey y la Reina* están rodeados por desnudos veloces, pero no sabemos lo que sienten ante la corriente o brisa provocada a su paso. Las máquinas “vivas” de Duchamp nos obligan a ver la relación del hombre con la máquina de otro modo y a pensarnos, también, desde ellas. De este modo la obra se convierte en una *máquina de significar*.

El ensayo presenta a Duchamp como un pintor de ideas, que brindó a sus cuadros un carácter intelectual, vinculado también al lenguaje y a lo verbal: “Duchamp rompe no solamente con la pintura “retiniana” sino con la concepción tradicional del arte y con el uso vulgar del lenguaje [...] El arte de Duchamp es intelectual, lo que nos revela el *espíritu de la época*: el Método, la Idea crítica en el instante en que reflexiona sobre sí misma.”⁸⁹ Las *Cajas* elaboradas por Duchamp dan testimonio de su método: contienen anotaciones de su obra, y el esclarecimiento de la misma. Paz retoma el origen *verbal* que el artista dio a su trabajo, pero consolida que este origen *verbal* es equivalente al origen poético; tras esta correspondencia, Paz podrá hacer un puenteo con las diferentes filiaciones y afinidades que tuvo Duchamp con poetas y escritores de la época, y emparentar a *El gran vidrio* con *Un coup de dés* de Mallarmé, como obras gemelas.

⁸⁸ Paz escribe que esta imagen del cuerpo anatómico desollado proviene del libro de Robert Lebel, p. 13.

⁸⁹ Octavio Paz, *op.cit.*, pp. 18, 50.

Otro punto que señala Paz es el carácter filosófico de la obra de Duchamp, pero este vínculo no es un vínculo serio, recordemos que la relación entre filosofía y arte será una concepción de la modernidad, con Duchamp “la pintura se convierte en cartografía simbólica y el objeto en idea. Esta reducción implacable no es realmente un sistema de pintura sino un método de investigación interior: la pintura como filosofía. Ahora que es una filosofía de los signos plásticos sin cesar destruída, como filosofía, por el humor.”⁹⁰ Duchamp fue un artista metairónico, y al introducir la ironía a sus pinturas, fundará la ironía como filosofía en su obra.

En otros sentidos, el ensayo se enfoca en la relación de *El gran vidrio* con el mito; Paz contrarresta el mito cristiano monoteísta con el de la Gran Diosa hindú: recupera la representación de la *Novia* condenada a ser virgen, pese a ser adorada, a la distancia, por nueve hombres conectados a ella por un complejo mecanismo de cables conductores del deseo; pero se aleja de este cuadro al introducir la imagen de Kali, diosa de la destrucción, y relacionarla con la *Novia* afirmando que ella no es un personaje para contemplar, sino que tiene la intención de mantener a los *Solteros* bajo su poder, como una entidad demoniaca que les quita su energía viril y disfruta de tenerlos a sus pies como súbditos. Paz interfiere su interpretación con el silencio de Duchamp tras la postegación y abandono de *El gran vidrio*; —obra que dejó inconclusa en 1923— con el cual niega todo tipo de relación del cuadro con la religión antigua, monoteísta. Para Paz en el silencio de Duchamp aparece “la primera y más notable diferencia entre la explicación tradicional y la moderna. Una afirma el mito, le da un sustento metafísico o racional; la otra lo pone entre paréntesis”.⁹¹ Paz se distancia de las interpretaciones religiosas que se han hecho de *El gran vidrio* para defenderlo como un cuadro que alude, en efecto, a un mito, pero a uno más moderno: el de la Idea. En este primer ensayo las alusiones a lo erótico son escasas, el sentido está más enfocado al “tiempo-pintura”,

⁹⁰ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 14.

⁹¹ *Ibid.*, p. 43.

el antimecanismo, la ironía, y la poética verbal de la obra de Duchamp. A partir de estos hallazgos y recapitulaciones, Paz buscó ponerse al día con los debates estéticos y renovar sus escritos y concepciones en torno al arte.

Cuando Paz modificó su ensayo, el Museo de Filadelfia ya había abierto la sala preparada por Duchamp para exponer su obra *Dándose* o *Ensamblaje*— como la nombró Paz—, concluída en 1966, —mismo año en que Paz culminó su primera versión. El hecho de conocer esta obra, hizo que Paz modificara ciertos puntos de vista en torno a su interpretación. El primer cambio radical es que el tiempo-idea, el antimecanismo y la poética verbal de la pintura pasan a un segundo plano para poner en primer plano a las máquinas como elemento erótico. El estudio de los personajes de *El gran vidrio* fue profundizado a fin de presentar al erotismo como eje temático de la obra. La ironía sí se relacionará con la filosofía, pero más con el erotismo: un erotismo irónico, la cuarta dimensión igualmente representará a este concepto. La novia ya no es una “máquina agrícola” que despierta el placer de sus pretendientes, sino que estará en su “despertar erótico” y mediante la *automovilina* despertará a los *Solteros*. Pese a la aparición de *Ensamblaje*, Paz sostendrá la condenación paradógica de la *Novia* a la virginidad, pero no por ello dejará de vincular a este personaje con la muchacha de *Ensamblaje*; de hecho, en esta nueva interpretación, la *Cascada* de *Ensamblaje* encubre a los *Solteros*.⁹² Francis Naumann me comentó en una charla que tuvimos en Nueva York⁹³ que en su más reciente libro: *The recurrent, Haunting Ghost. Reflections of Marcel Duchamp in Modern and Contemporary Art*, aparecía la foto de una mujer que él piensa fue la modelo de Duchamp para *Ensamblaje*; esta mujer al parecer fue pareja del artista, por lo que si consideramos como posibilidad que uno de los *Solteros*

⁹² En la nota 10 de la segunda versión del ensayo de Paz él afirma que la *Novia* es la muchacha rubia, en forma tridimensional, acostada sobre la hierba en *Ensamblaje*, y en la nota 11 menciona que los *Solteros* se ocultan tras de la *Cascada*, pero no hace mayor relación entre una obra y otra como lo hiciera con el cuadro de *Dulcinea* en relación al *Desnudo que desciende una escalera* y *El gran vidrio*. (*Apariencia desnuda*, pp. 54 y 56)

⁹³ El 21 de marzo de 2014.

fuera él, el héroe que rompió la barrera para desvirginar a la muchacha, es el mismo Duchamp. Se ha dicho también que la *Novia* y la muchacha de *Ensamblaje*, son es Duchamp⁹⁴, sobre todo porque esta obra se develó después de la muerte del artista, pero me quedo con la interpretación de Naumann. Octavio Paz tiene un ensayo dedicado a *Ensamblaje*: **Water writes always in* plural*; al menos en *Marcel Duchamp o el Castillo de la pureza*, no arriesga ninguna interpretación en torno a esta relación. Otra característica del segundo ensayo es que algunas descripciones son más técnicas que en el primero. En el primer ensayo Paz toma más riesgos como traductor- interprete que en el segundo, y por eso se pueden percibir más perspectivas del sentido y significado de Duchamp y su obra.⁹⁵

⁹⁴ Esto me lo comentó un amigo mío, pintor; seguidor de Duchamp y su obra, llamado Enrique Landgrave.

⁹⁵ Un ejemplo de las variaciones entre una edición y otra es la siguiente: En *El gran vidrio* hay un elemento llamado *El molino de chocolate*. En el ensayo de 1968 este elemento aparece definido con un “carácter agresivamente viril— aunque sin cabeza [...]”. *El Molino de Chocolate* ocupa la parte central de la mitad inferior de *El gran vidrio*. Lo define un *adagio de espontaneidad*: ‘el soltero muele su chocolate él mismo’, fórmula que en cierto modo condensa las letanías del *Carrito Ambulante*.” En su revisión de 1978 Paz apunta que este elemento ocupa el lugar central del dominio de los *Solteros* y que a pesar de su posición y de su tamaño, sus funciones son más bien reducidas. Robert Lebel señala el carácter artesanal de este elemento, lo que nos coloca en un momento previo a la era industrial. Esto me lleva a pensar que este objeto es una crítica al exceso de industrialización que nos ha llevado a dejar de hacer las cosas por nosotros mismos.

El molino de chocolate es un distractor para el deleite de los *Solteros* en la *Novia*; quienes muestran su desidia o incapacidad para maniobrar por mucho tiempo los rodillos con los que se hace el chocolate que, como señaló Duchamp, “muelen los solteros por ellos mismos”. El líquido que expulsa *El molino de chocolate* se vincula con el deseo pasivo. El objeto es retomado en la película *El Castillo de la Pureza*, de 1972, dirigida por Arturo Ripstein —inspirada en la primera edición del ensayo *Marcel Duchamp o el castillo de la Pureza* de Octavio Paz—, donde el *Molino* simboliza el carácter pasivo de los hombres de la casa. El que se le quite ese carácter “agresivamente viril— aunque sin cabeza” es un error, ya que el *Molino* viriliza a los *Solteros* cansados. (Ver *Marcel Duchamp o el Castillo de la pureza*, p. 30, y *Apariencia desnuda*, p.60).

Lo que tienen en común ambos ensayos es que recuperan el carácter plástico, poético y sonoro de la obra de Duchamp, y al final vinculan a este artista con las diferentes corrientes y pintores que surgieron en torno a él: el dadaísmo, el surrealismo, el arte *pop* y el minimalismo; asimismo hablan del carácter socializador de la obra de Duchamp, con esto Paz no hace litigar al artista con ninguna ideología, simplemente refiere al carácter relacional de la obra de Duchamp; su vínculo con el público o el espectador.

Una aportación importante de la segunda versión es la descripción que hace Paz de la *Novia*, mucho más precisa y ampliada que en la primera; más enfocada en la comparación con la mitología de la gran Diosa hindú, y en explicar cómo queda unida la *Novia* a los *Solteros* en *El gran vidrio*. Además aquí introduce la relación de la *Novia* con la mujer del cuadro: *Dulcinea*⁹⁶, que en su primer ensayo había relacionado, pero con el *Desnudo que desciende la escalera*: “Representación del movimiento o, mejor dicho, descomposición y superposición de un cuerpo en marcha, es una prefiguración del *Desnudo que desciende una escalera*”.⁹⁷ Paz recurrirá a esta comparativa entre los cuadros de Duchamp, a modo de marcar una línea evolutiva en los personajes de los mismos.⁹⁸

En la parte superior es visible una especie de gancho. La *Novia* propiamente dicha— la silueta identificada por Lebel como una figura femenina tocada por sombrero y un velo— está colgada de ese gancho. Aunque toda semejanza antropomórfica sea engañosa, es imposible no reparar en una curiosa coincidencia (si en este dominio puede hablarse de coincidencias): el cuadro de *Dulcinea*, pintado en 1911, es una visión “simultaneísta” de

⁹⁶ Recordemos que *Dulcinea* es el amor platónico de Don Quijote, volviendo a este juego de Duchamp con el amor platónico y la ilusión amorosa convertida en deseo erótico.

⁹⁷ Octavio Paz, *op.cit.*, 1968, p.10.

⁹⁸ En su ensayo **Water writes always in* plural*, referirá a la relación existente entre *El gran vidrio* y el *Ensamblaje*, ya como estudioso que integra diferentes obras de un mismo artista.

un desnudamiento en cinco momentos; en todos ellos la mujer que hace el *strip tease* guarda, como la *Novia*, el sombrero.⁹⁹

El vínculo se da por un elemento que se repite en ambos cuadros: el sombrero, que cubrirá la cabeza de la *Novia* y *Dulcinea*, mientras que su cuerpo está por desnudarse. Podemos ver aquí otro detalle interesante: la *Novia* y *Dulcinea* conservan el sombrero cubriendo su cabeza, mientras que en *Ensamblaje* el rostro de la mujer no puede verse; sólo un fragmento del cuerpo, echado en la hierba, es el que se alcanza a percibir en la mirilla. La desnudez que quiere perpetuar Duchamp es la del cuerpo, a fin de pensarla con la mente; un rostro, un gesto te genera un sentido; sin la presencia clara de un rostro, la búsqueda de otro significado, vía el intelecto, es la única respuesta.

Paz muestra una periodisidad en su presentación de la obra de Duchamp, cada uno de los ensayos profundiza en diferentes aspectos de la obra del artista. Como en todo ensayo no hay respuestas totales, pero sí hay intención poética, intuición, deseo de presentar y entender a un autor en un nuevo idioma y concepto. Lo dicho con anterioridad muestra la importancia del texto de Paz, en el tiempo y espacio en que fue concebido, y en su transición y trascendencia.

a) La crítica y el ensayo.

Algo que caracteriza a los primeros ensayos de Paz, como *El laberinto de la soledad* (1950), y *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, en sus dos versiones, es que en ellos el ensayista menciona y cita sus fuentes principales; este es el caso de su referente al libro de Robert Lebel, para la monografía de Duchamp y de *El hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, para *El Laberinto de la soledad*. El libro de Robert Lebel se publicó en 1959 y contiene un amplio estudio biográfico, y dos notas acerca de la obra y figura de Duchamp: una por André Breton y otra por su amigo Pierre

⁹⁹ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, pp. 44 y 46.

Roche. Francis Naumann comenta que el estudio de Paz está bellamente escrito pero no dice mucho más que lo expuesto por Lebel en su libro.¹⁰⁰ El concepto de la virginidad en la novia, Paz la recupera del estudio de Lebel:

En los primeros proyectos, es cuestión de una “máquina de vapor”; una pintura sobre tela titulada “La novia puesta al desnudo por sus solteros”. La componen dos elementos principales: la “Novia” en la parte alta, los “solteros” abajo. Los “solteros” deberán servir como base arquitectónica a la “Novia”, ella se convierte en una especie de apoteosis de la “virginidad”.¹⁰¹

Paz no reforzará la interpretación de la *Novia* virgen como Robert Lebel o Pierre Roché, sino que propondrá una interpretación a partir de la visión del tantrismo.¹⁰² Benjamin Preciado Solís¹⁰³, profesor del Colegio de México, nos presenta a la gran Diosa de la siguiente manera:

¹⁰⁰ Whenever I read anything about Duchamp, I was always looking for someone to tell me something new him, a fact about his life or new interpretation of his work that I was not familiar with. That is lacking in the Paz essay, as you know, for Paz is only looking through the Lebel book (which had appeared about 10 years earlier) and contextualizing the work from his point of view as he goes along in roughly chronological order. “ (Fragmento de un correo que Naumann me envió el 5 de abril d 2014, en respuesta a mi pregunta sobre sus impresiones en torno al ensayo de Paz).

¹⁰¹ “Dans les premiers projets, il est question d’une “machine á vapeur” á peindre sur toile et intitulée la mariée mise a nu par les célibataires, comportant deux éléments principaux: la “Mariée” en hault, les “celibataires” en bas, “les célibataires” devant servir de bas architectonique á la “Mariée” celle-ci devient une sorte d’apothéose de la “virginité”.(Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, p-14).

¹⁰² Paz compara a la *Novia* con la gran Diosa hindú en su fase destructora: Kali, y más adelante vuelve a nombrar a la *Novia*, pero ahora bajo el término Virgen, en mayúscula, propio del cristianismo católico. El paso arbitrario de una figura a otra puede confundir al lector occidental que desconozca los fundamentos de la religión hinduista; sin embargo la diferenciación de Paz entre una concepción y otra es más nítida en el primer ensayo, pero algo confunso en el segundo.

¹⁰³ Es maestro en Estudios Orientales, 1975, por El Colegio de México y tiene un Doctorado en Filosofía, 1980, por la Australian National University, con Especialidad en Civilizaciones del Sur de Asia. Actualmente es profesor del Colmex.

La gran Diosa de la India Maha Devi, llamada también Purga, Parvatim Kali, Chamunda, Amba y de mil diferentes maneras más, tiene presencia propia en el panteón hinduista, además de aparecer como la esposa de Shiva. Para sus devotos es la divinidad suprema, la creadora y la destructora frente a la pasividad aislada de Shiva. Es conocida como Shakti o energía, y representa la energía creadora del dios, la productora y la madre. Pero toda creación implica destrucción y muerte, todo lo que nace tiene que morir y la madre, al darnos la vida, nos da también la muerte.¹⁰⁴

La Diosa Kali, de la destrucción es la representación opuesta de Shakti, diosa de la energía, y su consorte es Shiva. Siguiendo la descripción de Preciado, La *Novia* de Duchamp se asemeja a la Gran Diosa en cuanto a que su presencia es activa en la creación y destrucción del mundo, mientras que la de su esposo Shiva, es pasiva, lo que corresponde a la *Novia* en relación a sus *Solteros*.

La imaginería tántrica de Bengala representa a Khali danzando sobre dos cuerpos blancos como cadáveres. No están muertos: son dos ascetas cubiertos de ceniza. Una de las manos de Khali empuña una espada, otra unas tijeras, la tercera sostiene una flor de loto y la última una taza. A su lado dos pequeñas figuras femeninas. Alrededor de las cinco figuras hay una profusión de huesos y miembros humanos despedazados. Unos perros los lamen y mordisquean. Los dos cuerpos superpuestos representan a Shiva, el esposo de Khali [...] Kali es carnicería, sexualidad, propagación y contemplación espiritual. Es evidente que tanto la imagen como su explicación filosófica ofrecen más de una coincidencia con *El gran vidrio*¹⁰⁵

¹⁰⁴ Benjamín Preciado Solís, “El hinduismo”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.No. 147. México, 1992, p.78.

¹⁰⁵ Octavio Paz, *op.cit.*, pp. 39-40.

El hecho de que Kali esté emparentada con Shiva, aleja un poco la interpretación de Paz del contexto real de la obra de Duchamp, ya que Kali no es considerada Virgen en India. De hecho la virginidad no es adorada por el hinduismo, ya que el matrimonio sagrado es visto como el mayor de los misterios, según el experto en arte oriental Ananda K. Coomaraswamy¹⁰⁶. El universo se equilibra y existe a partir de la fusión de ambas energías: masculina y femenina. Se relaciona Kali con la *Novia* en el sentido destructor que Paz le da al personaje.

La Diosa alimenta al mundo y ella misma se alimenta con su sangre, exactamente como la *Novia* pone en movimiento a los solteros sólo para manifestarse y desnudarse. En el primer caso se nos relata la operación en términos míticos y de sacrificio; en el segundo, en términos de pseudomecánica que no excluyen tampoco el sacrificio.¹⁰⁷

André Breton en su texto “Phare de la Marieé”¹⁰⁸, que Lebel incluye en su libro, describe y enumera cada una de las partes de *El gran vidrio*—la descripción estructural es similar a la que efectúa Octavio Paz— En este texto, además, expone que la *Novia* ciertamente es virgen:

En ese florecimiento, la *Novia* se presenta desnuda en dos apariencias: la primera, aquella en la que es desnudada por los solteros; la segunda, aquella imaginaria-voluntaria de la *Novia*. Del acoplamiento de estas dos apariencias de la virginidad pura, de su coalición, depende todo florecimiento, en conjunto [...], esto corona al cuadro.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ananda K. Coomaraswamy, *Hinduismo y Budismo*, Boston, *Museum of Fine Arts*, 1998, p. 22.

¹⁰⁷ Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, p. 41.

¹⁰⁸ Robert Lebel, *op.cit.*, pp 88-94.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.94.

Esta lectura de Breton muestra el carácter onanista y platónico de la obra. La *Novia* disfruta de su desnudez frente al espejo; tal vez imagine algo más, o se imagine con alguien más; los *Solteros*, a su vez, disfrutan a la distancia de la desnudez de la *Novia*, y ambos “florece[n]” en este acto de contemplar el desnudo. Sí es un desnudo maquinal —en el sentido de las formas y trazos que usa Duchamp—, pero la crítica hecha no es tanto al amor moderno como tal —debido a que el onanismo y el platonismo no tienen nada de modernos, han estado allí desde siempre—, sino a la ironía oculta detrás del acto onanista y platónico, ironía que existe gracias al placer. En *El gran vidrio* no hay ‘el otro’, se trata del placer ‘en sí mismo’. Dice Calvin Bédient del texto de Paz: “Duchamp es el pintor del círculo vacío. Su ironía dice que no se puede pintar y que va pintada. Para entender la ironía de Duchamp requerimos de la metafísica, no de la crítica. Paz ocasionalmente oscurece esto.”¹¹⁰

Se han hecho ya lecturas de *El gran vidrio* desde el punto de vista filosófico y alquímico.¹¹¹ Actualmente el interés de los críticos de Duchamp en la interpretación del conjunto de su obra ha dado mucha claridad a la misma. En lo que todos los críticos coinciden es en el uso de la ironía pictórica. Al respecto Paz señala: “Para Duchamp el arte, todas las artes, obedecen a la misma ley: la *meta-ironía* es inherente al espíritu mismo. Es una ironía que destruye su propia negación y, así, la vuelve afirmativa.”¹¹² Sobre su cuadro monumental, Paz apunta:

El gran vidrio es una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor. Convertir el cuerpo humano en una máquina, inclusive si es una máquina productora de símbolos como los *computers*, es peor que una degradación. El

¹¹⁰ Calvin Bédient, p.30.

¹¹¹ Ver *The Large Glass* de Richard Hamilton incluido en Anne d’Hannoncourt y Kynaston Mc Shine, *Marcel Duchamp*, Nueva York, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art Pess, 1989.

¹¹² Octavio Paz, “Marcel Duchamp o el Castillo de la pureza” en, *Octavio Paz/ Marcel Duchamp*, México, ERA, 1968. p. 11.

erotismo vive en las fronteras de lo sagrado y lo maldito [...] El elemento hilarante de *La Novia*... no consiste únicamente en la operación circular de su deseo sino en que Duchamp, en lugar de pintar cuerpos radiantes y perecederos, pintó máquinas opacas y rechinantes. La comicidad del esqueleto es patética; la de la máquina es helada. El primero nos hace reír o llorar; la segunda nos produce lo que yo llamaría, parodiando a Duchamp, *horror de indiferencia*... En suma, la crítica de Duchamp es doble: crítica del mito, crítica de la crítica. En *El gran vidrio* culmina el movimiento de ironía de afirmación que anima a los *ready-made*. Es un mito crítico y una crítica que asume la forma de mito cómico.¹¹³

Lo que para Paz en un acto de degradación, para Duchamp es la ironía en sí. Es en las “máquinas eróticas” donde recae la ironía, ya que es el erotismo el que pareciera degradar al amor al rebajarlo simplemente al placer y al goce. Aquí sí tenemos una característica de las relaciones actuales. El concepto de amor en *El gran vidrio* tal vez no resulte lo más importante para Duchamp, ya que su amigo Roché dice en sus *Souvenirs sur Marcel Duchamp* que él atribuía a *La novia desnudada por sus solteros*... un punto de malicia.

En la comparación que hace Paz con la religión hinduista, la relación tendría que hacerse con la energía tántrica¹¹⁴. Presiado refiere que la forma Tántrica de la religión hinduista “da gran importancia a las prácticas mágicas y al uso del propio cuerpo humano como vehículo para alcanzar la divinidad.”¹¹⁵ Asimismo, hay un vínculo entre el cuadro de Duchamp y la

¹¹³ *Ibid.*, pp. 44 y 46.

¹¹⁴ Sobre la relación con el tantrismo Francis Naumann me comentó: what I do appreciate about Paz is that he is aware of the fact that his analysis of the *Large Glass* may only be a matter of parallel visions, especially when he compares it to Tantric imagery. “The undeniable similarities between the Hindu image and the *Large Glass* and my explanation of the Tantric tradition do not mean, of course, that there is a direct relation between them. Nor is the parallel a chance coincidence. They are two distinct and independent visions of the same idea -- perhaps a myth which refers to the cyclic character of time.” (Correo del 5 de abril de 2014).

¹¹⁵ Presiado, *op.cit.*, 1992, p.77.

cultura hinduista ya que mientras el casamiento ocurre, hombres y mujeres tienen noviazgos platónicos; pueden conocer a alguien que les gusta y con esa persona mandarse mensajes, llamadas a escondidas, tal vez quedarse de ver en algún sitio, pero los dos acompañados siempre por alguien: ella de sus amigas, él de sus amigos. No hay contacto físico entre los novios, ni para tomarse de las manos;¹¹⁶ esto se vincula con la escena presentada por Duchamp, aunque se distancia del mensaje de soledad implícito en el vidrio, en el que cada personaje vive con su ilusión y permanece congelado, por así decirlo, por ella. La ironía está en la conexión que se da entre los *Solteros* y la *Novia* pese a la soledad de cada uno; los primeros en su onanismo y la segunda en su narcisismo. En esa conexión Paz prescribe la destrucción de los *Solteros* por la *Novia*, pero en sí es la *automovilina* que ella produce la sustancia que los une, el *motor deseo*: la ilusión, precisamente. Si los *Solteros* quedaran destruidos sería por su deseo hacia la *Novia*, pero es justo éste el que los mantiene vigilantes.

Jorge Juanes comenta en *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido* que en la obra de Paz es fácil reconocer la línea genealógica y poéticopensante que el escritor alienta: romanticismo, simbolismo, surrealismo. Para el crítico de arte, “Paz buscó con sus ensayos [sobre las Vanguardias] —sin encontrar nunca el debido eco—, alentar la discusión del arte moderno en México empantanado en el tiempo circular y [los] mitos gastados”.¹¹⁷ Y apunta sobre su interpretación de la obra de Duchamp lo siguiente:

La lectura de Duchamp sustentada en la ironía es desde luego sumamente fecunda y le permite a Paz dar otra vuelta de tuerca: calificar a *El gran vidrio* de “pintura irónica” antes que de “pintura filosófica”. La fecundidad de la ironía (arte), a diferencia del límite de la crítica (filosofía), estriba en

¹¹⁶ Esta información me la concedió la profesora Mariana Flores Lot, quien imparte danza mohiniyattam del sur de la India en el Centro Cultural de la India Gurev Tagore, y vivió dos años en India (2010-2012) completando sus estudios de danza. También es psicóloga Gestalt.

¹¹⁷ Juanes, Marcel Duchamp, *Itinerario de un desconocido*, México, Ítaca, 2008, p. 183.

que ella acoge la diferencia insuperable entre lo indecible (vida, existencia) y el decir (plano lenguaje). La ironía suspende, en fin, cualquier juicio definitivo de lo que deviene incesantemente y sin por qué, rechazando, de paso, el espíritu de seriedad que conduce al dogma y... al totalitarismo cognitivo...¹¹⁸

Sin embargo, Juanes señala el exceso de adjetivaciones en el tratamiento y descripción de la obra, así como la perpetuación de una visión reduccionista de la obra:

Manifestando mi pleno acuerdo con la lectura irónica, discrepo con una conclusión inesperada perpetrada por Paz que contribuye poco o nada a la crítica del “Mito de la Crítica” encarnada en *El gran vidrio*. Ahora resulta que la *Novia* queda reducida a una mera representante del miserable mundo moderno, o en palabras del poeta <<Mito crítico: crítica del mito religioso y erótico de la Novia-Virgen en términos del mecanismo modernos y, simultáneamente, mito burlesco de nuestra idea de la ciencia y la técnica”. ¿En qué quedamos? Ahora resulta que la denostada crítica derrumba dioses y vírgenes y nos pone ante una cruel realidad que nos deja sumirnos en la perplejidad [...] Tras convertir *El gran vidrio* en un vertedero al que todo le cabe y que, en esencia, sirve para que nuestro interlocutor de muestras de sus conocimientos (casi siempre de segunda mano) filosóficos, mitológicos, científicos y artísticos, además de poéticos (aquí es maestro), Octavio Paz concluye que ‘Duchamp es el eslabón de una cadena perteneciente a una tradición que comenzó hace dos mil quinientos años’. (Señor Duchamp, ha sido usted enterado de sus filiaciones).¹¹⁹

Esta cita es una de las más negativas que he encontrado en torno al texto de Paz, pero no hay que olvidar que el texto de Paz es de alguien que “ensaya” a Duchamp, es un texto interpretativo y de reflexión. El poeta Calvin Bedient apunta sobre esto:

¹¹⁸ *Ibid*, p. 196.

¹¹⁹ Juanes, *Op. Cit.*, p. 187-189.

[Octavio Paz book] is a learned, razzle-dazzle unfolding of the complexities of *Given* and *The Large Glass*. He attacks Duchamp like a hornet before a honeysuckle bush of ambiguities; he tears around and leaves every blossom trembling. No one could be more up to Duchamp, and two of them together are tweenlebee and tweendlebum of exhausting brilliance. The book is ganging up-not criticism but a subtle and symphatetic exercise in reflexion.¹²⁰

Pasemos ahora a definir qué es un ensayo, a fin de Max Bense en su libro *El ensayo y su prosa* apunta:

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien repregunta, palpa, prueba, quien atraviesa un objeto con reflexión, quien vuelve y revuelve [...], quien reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema bajo la escritura deja ver cuando se logran ciertas condiciones”.¹²¹

Me imagino a Paz como al ensayista que describe Bense: haciendo rodar sus ideas e imágenes sobre Duchamp de un lado al otro, preguntando, preguntándose como entender y valorar su obra. En el Archivo del Museo de Filadelfia se encuentran los primeros manuscritos del ensayo de Paz, borroneados, tachados y corregidos por su autor. Esto nos hace volver al entendimiento del ensayo como una prosa literaria de análisis o interpre-

¹²⁰ Calvin Bedient, “Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare by Octavio Paz”, en *The new republic*, october 14, 1978, p.31 [El libro de Octavio Paz] es un despliegue erudito y extravagante de las complejidades de “Ensamblaje” y “Gran Vidrio”. Ataca a Duchamp como un avispon a una madreSelva de ambigüedades; lo despedaza y deja todos los brotes temblando. Nadie más podía estar a la altura de Duchamp, y los dos juntos son como Dum tweedlebee y teedle dum, resplandeciendo hasta el cansancio. El libro es una forma de ataque en grupo: no una pieza crítica sino un ejercicio de reflexión. *Juego de palabras entre los personajes Tweedle-Dee y Tweddle-Dum de Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*, y de la raíz de “bee” de abeja (Traducción: Irene Artigas Albarelli).

¹²¹ Max Bense, “Über den Essay und seine Prosa” *Merkur*, 3(1947): 418, en Liliana Weinberg, *Umbrales del ensayo*, México, UNAM/CC y DEL, 2004, p. 24.

tación que se basa en la observación y en el punto de vista personal sobre un tema cualquiera. Son trabajos inconclusos pero con rigor crítico; suelen tener entonación lírica y un propósito orientador. Kuisma Korhonen señala sobre este último punto:

En el ensayo parece haber un movimiento hacia y lo que es igual, desde la experiencia conceptual, aun si es creada por herramientas fotográficas o narrativas. Al mismo tiempo, sin embargo, el ensayo siempre permanece como “ensayo”, un intento. Su sistema conceptual nunca está completo o estable y nunca se cierra totalmente.¹²²

Paz recompuso párrafos completos acerca de su perspectiva sobre el artista francés. Estamos, como afirma Bedient, ante un texto reflexivo, que busca llegar a la aprehensión de la obra. Hay que recordar también que uno de los focos de interés de Paz fue la *meta-ironía*, y la ironía es una figura del pensamiento que afecta la lógica ordinaria de la expresión¹²³. Aquí el interés de Paz en Marcel Duchamp se desborda también y se vuelve sumamente propositivo, ya que recupera el origen *verbal* con el que Duchamp “subraya” sus obras, y lo transforma en uno *poético*, debido a que son obras en busca de significación. Además, cabe señalar que Duchamp ciertamente buscó afectar esa lógica pero no en el lenguaje, sino en el arte, o mejor dicho, recurriendo al ‘concepto’ para afectar la lógica del arte. La interpretación de Paz es muy valiosa en cuanto a los alcances del artista en este sentido. La obra del franco-estadounidense es *meta-irónica*, también, debido a que invita a la burla y al juego. Duchamp se convierte, como concluyó Paz, en un *clown* artístico, o en “un jugueteón muy serio”¹²⁴, como afirmó Vicente Rojo en entrevista

¹²² Kuisma Korhonen, *Textual Friendship. The essay as impossible encounter*, New York, Humanity Books, 2006., p 33.

¹²³ Helena Beristain, *Diccionario de Retórica*, México, Porrúa, 2003, p. 277.

¹²⁴ González, *op.cit*, 2014, p. 254.

En 1966, año con el que Paz fecha su monografía, el libro de Lebel tenía siete años en circulación y Duchamp todavía no despertaba el interés que despertó en la década de los setenta cuando fue retomado por el grupo Fluxus. Hoy día hay, incluso, una página llamada *Tout fait* dedicada ex profeso al análisis de la obra de Duchamp. Ehrenberg comenta que Paz nunca entendió a Duchamp como buen ortodoxo que era, trató de explicárselo, pero no lo comprendió; coincidió un poco con él en cuanto a la finalidad estética, pero no en cuanto a la finalidad poética. Lo que Paz hace es reabrir una puerta al carácter poético de la obra de Duchamp, pero como señala Benient, “los brotes quedan temblando” como versos por terminar. Ramón Xirau escribió una reseña tras la aparición del *libro-maleta* de Paz y Rojo, donde afirmó:

Lo que es indiscutible es que Paz construye su propio Duchamp, sabe aliarlo con Mallarmé (el descenso del desnudo se une al descenso de la escalera en *Igitur*) y sabe mostrarnos algo que es esencial en Duchamp y en Paz: Duchamp es especialmente el creador de mitos alguna vez traducidos en “monumentos” (Caso de *El gran vidrio*), siempre dentro de su noción de un tiempo y un espacio “retardados” y (aquí la coincidencia Paz-Duchamp-Mallarmé) más allá del mito de la Crítica, un Duchamp que ve la obra de arte —como los “antiguos”, como los “surrealistas”— bajo la especie de un “medio de liberación”, “contemplación o conocimiento”. ¿Cuál es el conocimiento de Duchamp? El mismo que Octavio Paz enuncia en *Blanco*: el conocimiento indecible, el callado, el que da sentido a la vida más allá de los significados. Es el camino a la Pureza y la “pureza es aquello que queda después de todas las sumas y restas. *Igitur* termina con estas palabras: *Le néant parti, reste le château de la pureté.*¹²⁵

En efecto, Paz construirá un Duchamp personal o a su medida, e incluirá al artista todo el bagaje personal que pueda contribuir a la significación de la obra. Algo fundamental en esta cita de Xirau es que refiere a la apro-

¹²⁵ Ramón Xirau, “Efraín Huerta y Octavio Paz” en, *Diálogos. Artes/Letras/ Ciencias Humanas*, Vol. 5 [25] Enero-Febrero de 1969, p. 39.

piación¹²⁶ que Paz hizo de Duchamp, sin dejar de mencionar la labor de “diagramación” de Vicente Rojo¹²⁷—la cual es eludida con frecuencia—.

En cuanto al contenido del escrito de Paz, Ramón Xirau se muestra muy escéptico en relación a la mistificación que hace el ensayista mexicano del artista franco-americano, y más escéptico aún en la comparación que hace de Duchamp con Picasso¹²⁸—postura a la que se sumará Cardoza y

¹²⁶ Paz se afirma amigo de Duchamp. Ambos ensayos tienen referencias a encuentros y pláticas entre el poeta y el artista; sin embargo, Monique Fong advierte que sólo coincidieron en Cadaques, España, en una ocasión y no está segura de si en realidad lograron verse o si se cruzaron y luego cada quien emprendió su camino. El hecho de que se hubieran conocido no parece merecer importancia, pero la naturalidad con la que habla Paz de Duchamp en su ensayo, como si fuera su un viejo conocido, es la que hace que resalté este dato concedido por Fong, aunado a la respuesta que Marcel Duchamp brinda a Octavio Paz relativa a su ensayo, que es corta e irónica: “Gracias, he aprendido muchas cosas.” Un documento al que el lector puede acudir para entrever esta carencia de relación entre Duchamp y Paz es el artículo que publicaron sobre la relación entre Monique Fong y Octavio Paz en la “Revista Tierra Adentro” de marzo-abril de 2014, dedicada al centenario del escritor. En dicho artículo Fong expresa cómo conoce a Paz en París, y luego como ella es un vínculo importante para hacerle llegar a Duchamp el texto de Paz, debido a que era ella quien era cercana al pintor franco-estadounidense. Fong dice que Paz escribía a Duchamp con frecuencia para pedirle una opinión sobre su ensayo, a lo que éste respondía: “Es muy insistente ese señor”. En un correo que me envió el día 1° de junio de 2014, me escribió lo siguiente: “Vous aurez vu dans la lettre d’Octavio Paz reproduite dans « Tierra Adentro » qu’en 1965 il ne connaissait pas Duchamp personnellement. Il lui a envoyé une première lettre en décembre 1966 en lui envoyant « MD o el Castillo de la pureza ». Je l’ai vue ainsi qu’une autre chez Duchamp au printemps 1967. Ils ont fini par se rencontrer à Cadaquès où il allait chaque été depuis son mariage en 1967. C’est la seule fois et, avant que vous me posiez la question, je m’étais moi demandé s’ils s’étaient même rencontrés. Peut-être y a-t-il eu un échange de lettres autour de cette rencontre”. Por lo tanto la apropiación de Paz es total, y sea que él escribe la verdad, o lo que ocurrió es lo que dice Fong, textualmente Paz se hizo amigo de Duchamp.

¹²⁷ Xirau, *op.cit.*, p.38. En Estados Unidos, donde el *libro-maleta* de Paz es más conocido de lo que pensé, Francis Naumann me comentó que pensaba—como otros críticos de Duchamp— que la idea de la *Caja* había provenido del mismo Paz.

¹²⁸ En la página 12 de la edición de 68 Octavio Paz menciona que Duchamp viene de la corriente cubista, siendo que viene de la fauvista. Esta corrección me la hizo Felipe Ehrenberg en nuestra conversación del 26 de enero y está registrada por

Aragón en su libro *Pintura Contemporánea de México*—; para ambos es un hecho que Picasso es una de las figuras artísticas más influyentes del siglo XX, pero no piensan lo mismo de Duchamp. Xirau afirma que las influencias de Duchamp no quedan suficientemente claras en la historia de su obra, pero que él cree encontrar al menos algunas en los pintores futuristas italianos y el arte Dada:

En el libro sobre Duchamp— escribiría: desde Duchamp—Octavio Paz enuncia dos postulados: Picasso y Duchamp son los dos artistas de mayor influencia en el siglo XX. El primero me parece indiscutible; el segundo discutible. Es cierto que Marcel Duchamp inauguró desde 1911 toda una nueva línea en el arte; pero esta nueva línea—lo señala Octavio Paz— está ya en la obras de Francis Picabia y de Apollinaire y (aun cuando lo contradigan tanto Duchamp como Paz), está en las obras de los futuristas italianos: especialmente de Boccioni. Todo ello es sin duda discutible.¹²⁹

En la Galería Guggenheim¹³⁰, en marzo de 1914, expusieron la obra de los futuristas italianos¹³¹; la similitud de los cuadros de Duchamp con la de estos es una realidad, así como su semejanza con ciertas pinturas elaboradas en tonos sepia de Picasso como *Mujer con guitarra*, de 1911, y otras que pueden apreciarse en el Museo de Arte de Filadelfia. El factor relacionado a la paleta de Duchamp es cierto; sin embargo, las tonalidades sepia de Duchamp buscan más la carnalidad, son casi los tonos de la piel humana:

Calvin Tomkins en su biografía de Duchamp, publicada por Anagrama en 1996.

¹²⁹ Ramón Xirau, “Efraín Huerta y Octavio Paz” en, 1969, p. 39. Xirau agrega una cita a este comentario, que transcribo a continuación: “Siempre será discutible si los futuristas influyeron o no en Duchamp. Ciertamente que la exposición futurista es un año posterior a la primera obra de francés. Ciertamente también que éste confiesa haber conocido antes a Severini. Cuestión para eruditos en crítica de arte.”

¹³⁰ Tuve oportunidad de presenciar esta exposición gracias a la estancia corta que hice en Filadelfia y Nueva York con apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 16 al 23 de marzo del año 2014.

¹³¹ Pese a esto, Robert Lebel comenta que Duchamp no tuvo relación alguna con los futuristas. Con todo, sus primeros desnudos maquinales, se acercan en algunos trazos a algunos cuadros de Umberto Boccioni de acuerdo a Xirau.

tonos mate que buscan confundir a la máquina con el hombre. Finalmente esa es la idea: mostrar la maquinización humana. La constante de sepias en las primeras dos décadas del siglo XX es apreciable tanto en Pablo Picasso como en las obras de Juan Gris: *La mesa*, de 1914; Jean Metzinger: *La gouter*, de 1911; en los futuristas: Umberto Boccioni: *La città che venta* (*La ciudad se levanta*, 1910-11) y Giacomo Balla: *The Speed of an Automobile*, 1913, y en algunos cuadro de George Braque como *Le Guéridon*, de 1912. Quiero hacer notar también la coincidencia de las fechas en todos estos cuadros, *Desnudo que desciende una escalera* de Duchamp es de 1912, un año o dos de diferencia con los cuadros citados. Pese a esto Paz dirá que el parecido no deja de ser superficial, seguro porque la similitud en las tonalidades no es realmente lo importante para el ensayista:

...el parecido es superficial: los futuristas querían sugerir el movimiento por medio de una pintura dinámica; Duchamp aplica la noción de retardo— o sea: el análisis al movimiento. Su propósito es más objetivo y menos epidérmico: no pretende dar la ilusión del movimiento—herencia barroca y manierista del futurismo— sino descomponerlo y ofrecer una representación estática de un objeto cambiante. Es verdad que también el futurismo se opone a la concepción del objeto inmóvil, pero Duchamp traspasa inmovilidad y movimiento, los funde para mejor disolverlos [...] Duchamp no es un adepto al culto de las máquinas; al contrario, a la inversa de los futuristas, fue uno de los primeros en denunciar el carácter ruinoso de la actividad mecánica moderna.¹³²

Otra razón por la que Duchamp está entre los artistas más influyentes del siglo XX es por la invención de los *ready-mades*. A simple vista los *ready-mades* semejan esculturas, de hecho Lebel los nombra “sculpture de gouttes”, cuya traducción literal sería: escultura de gota, pero que traduciré como “goteo de esculturas”. Duchamp de hecho les da el sencillo nombre de “actos”.

¹³² Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, pp. 11 y 12.

Con los *ready-mades* el franco-americano buscó mezclar la poesía—al nombrar una obra para darle sentido— y la plástica, tal y como el *performance* dadaísta mezcló estos elementos, pero agregando música y acciones repetitivas que en contenido formaron un concepto; al hacer múltiples repeticiones de sus *ready-mades*, Duchamp está recurriendo a esta última característica del *performance*: crear conceptos a partir de repetir determinados “actos” artísticos.

Apunta Octavio Paz sobre los *ready-mades*:

Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de “objeto de arte”. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquel la idea de valor. Los *ready-mades* no son *anti-arte*, como tantas creaciones modernas, son *a-rtísticos*. La abundancia de comentarios sobre su significación [...] revela que su interés no es plástico, sino filosófico [...] El artista no es un asedor; sus obras no son hechuras, sino actos.¹³³

En la *Historia de la Pintura Moderna* que efectúa Albert Skira¹³⁴, se menciona que Duchamp buscó una fórmula válida para un mundo nuevo que brindase figuras imaginarias que sin duda se multiplicarían y persistirían con tenacidad y malicia. Describe a Duchamp como una personalidad poética pero razonada. En las páginas de esta *Historia*, Skira aclara que la búsqueda de Duchamp era convertir objetos usuales en obra de arte. De esta forma, el artista colocó la trasposición como base necesaria a la constitución de su universo particular. En esta lógica de inversión está su conexión con el mundo real, la cual estimó susceptible de proteger de aclaraciones nuevas sobre su relación con las cosas y las operaciones del espíritu.

¹³³ Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, 1968, pp. 21-23.

¹³⁴ Albert Skira, *Histoire de la Peinture Moderne. De Picasso au Surréalisme. (Du cubisme a Paul Klee)*, Geneve-París, Skira, 1950, p.87 La traducción a modo de paráfrasis es mía.

Para Duchamp, entonces, el acto creativo estaba en escoger un objeto y nombrarlo de tal forma que quedara completamente inutilizado de su función, y convertido en otra cosa (los *ready-mades*) Para él, en ese renombramiento, estaba el acto creativo.

Octavio Paz plantea la necesidad de acercarnos a Duchamp a partir de la poética. No sólo el texto ha sido aplaudido por su densidad, su habilidad y su manejo del lenguaje, sino porque busca definir la particularidad en el arte de Duchamp y en sus conceptos, de tal forma que quede expresado su carácter metafórico o alegórico; además se ha atribuido a este ensayo su enfoque hacia lectores neófitos, según Anne d'Harnoncourt¹³⁵ y Francis Naumann¹³⁶. Ejemplo de ello son sus descripciones valorativas y explicativas de la obra del artista:

Gran Vidrio es el diseño de un aparato y la *Caja verde* es algo así como uno de esos folletos de instrucciones que nos enseñan el manejo y el funcionamiento de las maquinarias. Ilustración estática de un momento de la operación, para comprenderla en su totalidad hay que acudir a las notas de la *Caja verde*. En realidad la composición debería tener tres partes: una plástica, una literaria y otra sonora. Duchamp ha anotado dos trozos de esta última: letanías del Carrito, adagio del Molino de Chocolate, tiros o disparos, ruido de un motor de automóvil al subir y llegar a una cuesta, etc. Es una trasposición del mundo de las máquinas de los ayes y suspiros del erotismo. Por otra parte, *El gran vidrio* es una pintura mural (transportable) que representa la Apoteosis de la Novia, un cuadro de la Asunción de la Virgen, una sátira del maquinismo, un experimento artístico (pintura en vidrio), una visión del amor, etcétera.¹³⁷

¹³⁵ Anne d'Harnoncourt, *Review 72, No. 6, Fall, 1972. p.39.*

¹³⁶ He is clearly writing for a Spanish audience, who, at the time, would not have known anything about Duchamp. At one point, for example, when discussing Duchamp's notes for the *Large Glass*, he even tells his readers: "My purpose is descriptive: preliminary notes for a future translation in Spanish. (Respuesta del 5 de abril, 2014).

¹³⁷ Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, pp. 35 y 36.

Al mostrar esas tres partes o niveles que maneja Duchamp en *El gran vidrio*: plasticidad, literatura y música o sonido, Paz abre al lector estos tres niveles en la poética de Duchamp. Paz se referirá a su opinión sobre *El gran vidrio* como una interpretación, para defenderse de cualquier ataque póstumo:

Abundan las interpretaciones de esta obra enigmática. Algunas son penetrantes [Paz cita el estudio de Michel Courrouges: *Les Machines Célibataires*, París, 1954]. No repetiré, no ofreceré una nueva. Mi propósito es descriptivo: notas preliminares para una futura traducción al español. [Paz se refiere a la traducción de las notas de Duchamp colocadas en las *Caja verde*].¹³⁸

En esto acto interpretativo radica su distancia con el libro de Lebel ya que, aunque retoma muchas cosas de su libro: *Sur Marcel Duchamp*, el anterior es de carácter biográfico-explicativo, ya que contiene información acerca de quién es Duchamp y qué caracteriza a su obra; mientras que el ensayo de Paz es poético-descriptivo.

Paz aumenta que su lectura de *El gran vidrio* pretende ser una traducción de la obra monumental del artista. Una de las razones por la que Paz retoma la obra de este pintor es porque recupera la tradición para generar su propio movimiento de vanguardia: “*El gran vidrio* es la última obra realmente significativa de occidente”¹³⁹.

El poeta señala la relación que se ha hecho de las obras de Duchamp como obras literarias; esto nos lleva a relacionarla con el *libro-maleta*, mediante el concepto de “poética”,¹⁴⁰ en el sentido relacional del mismo, ya

¹³⁸ Paz, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 57

¹⁴⁰ En su artículo “Adán en el Paraíso”, Ortega y Gasset hace lecturas de ciertos cuadros que pueden traducirse directamente en formas literarias, por ejemplo: *Lanzas* de Moreno Carbonero, y la obra de Zuloaga. Compara ante estas obras a la pintura con los pasajes novelescos. De esta relación parto para recurrir a la poética de la novela, propuesta por Bajtín. [José Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de*

que es mediante ella que se vincularán la plástica y la literatura, tanto en Duchamp, como en la edición de Paz y Rojo. En las primeras páginas de su ensayo, Paz hará alusión a los autores que el mismo Duchamp presenta como influencias en su obra: Raymond Roussel y Jean Pierre Brisset. Anteriormente mencioné los *performances* dadaístas; *El gran vidrio* no surge de uno de ellos, pero sí de una representación de *Impressions d’Afrique* de Roussel, a la que acudió Duchamp en 1911 en compañía de Picabia y Gabrielle Buffet; en dicha obra aparece una máquina de pintar. De allí sugiere Paz que Duchamp toma la idea de servirse de las máquinas para su obra. En las *Declaraciones* del artista, recogidas por James Johnson Sweeney, de las que Paz recupera un fragmento en el libro *Textos*, traducido por Segovia, Duchamp declara su influencia.

Brisset y Roussel eran por aquellos días los dos hombres que yo admiraba por su delirio de imaginación [...] La obra de Brisset era un análisis filológico del lenguaje— un análisis llevado a cabo por medio de una increíble red de juegos de palabras. Era una especie de Aduanero Rousseau de la filología. Pero Brisset era una de las personas reales que han vivido y serán olvidadas. Roussel era otro de mis grandes entusiasmos de juventud. La razón por la que lo admiraba es que produjo algo que yo no había visto nunca [...] Apollinaire fue el primero que me mostró una obra de Roussel. Era poesía. Roussel se creía un filólogo, un filósofo y un metafísico. Pero sigue siendo un gran poeta. Roussel fue el principal responsable de mi vidrio. De sus *Impressions de Afrique* saqué el enfoque general. Me pareció que como pintor era mucho mejor estar influído por un escritor que por otro pintor. Y Roussel me enseñó el camino. Mi biblioteca ideal contendría todos los escritos de Roussel— Brisset, tal vez Lautremont y Mallarmé. Esa es la dirección en que debería orientarse el arte: hacia una expresión intelectual antes que hacia una expresión animal. Estoy harto de la expresión *bête comme un peintre*.¹⁴¹

la vida (Antología), Madrid, Tecnos, 1995, pp. 94-96.

¹⁴¹ Segovia traduce *bête* como “bruto”, pero también se traduce literalmente como “bestia”, de allí que Duchamp comente que prefiere la expresión intelectual a la animal.: *bête comme un peintre*: “bruto como un pintor”. La cita se encuentra en

La importancia de Duchamp estuvo en la *multidimensionalidad*¹⁴² de su obra. Skira remarca que tras el revuelo de su obra *Desnudo que desciende una escalera* en el Armory Show, aunado a la actividad tan variada de sus obras, Duchamp se colocó rápidamente a la cabeza de las manifestaciones dirigidas contra los cánones tradicionales de lo bello y lo moral, lo que hicieron de él, paradójicamente, el maestro de la anti-pintura.

Su prestigio no ha dejado de decaer después de esto ante artistas y no artistas sensibles a la grandeza de un destino consagrado enteramente al desarrollo intelectual riguroso, del principio antiestético.¹⁴³ Con lo dicho por Skira queda claro el estilo que instauró Duchamp; el estilo es, nuevamente, el punto de partida de la poética. Paz específica en sus conclusiones que “el valor de un cuadro, un poema o cualquiera otra creación de arte se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de *significar*.”¹⁴⁴ Esta última cita nos muestra la filiación ágape de Paz con su texto: darle significado a la obra de Duchamp, ya que como dice líneas más adelante parafraseando al artista “el cuadro depende del espectador porque sólo él puede poner en movimiento el aparato de signos que es toda una obra”.¹⁴⁵ Otro detalle de esta filiación es que Paz hace llamados al libro 2 en sus notas, lo que indica al lector que puede acudir en el mismo *objeto editorial*, al texto de Duchamp que Paz está citando. Otro dato importante es que Paz cita a Tomás Segovia en su ensayo: “El soltero guarda intacta su virilidad en tanto que el casado la dispera y así se feminiza. El casado, dice Tomás Segovia, rompe el cír-

las páginas 52 y 53 del libro 2 del libro-maleta, 1968, titulado Marcel Duchamp: *Textos*.

¹⁴² Término usado por Lebel para identificar la obra de Duchamp.

¹⁴³ Skira, *op.cit*, pp. 87, 111 y 112.

¹⁴⁴ Paz, *op.cit*, 1968, p.58.

¹⁴⁵ *Ídem*.

culo cerrado de los adolescentes y, hasta que la paternidad no lo redime, es visto por sus propios compañeros como un traidor a su propio sexo.”¹⁴⁶

Esta es la única referencia a un autor hispano vivo, en aquel entonces, en todo el ensayo. Probablemente atento a esta cita, y su vinculación con la obra de Duchamp, Vicente Rojo pensó en Segovia como propuesta de traductor, a la que Paz accedió sin duda; muestra de ese compañerismo y amistad entre ellos.

En el siguiente apartado ahondaremos en cómo Vicente Rojo comprendió la multidimensional de Duchamp para el armado del *libro-maleta*.

¹⁴⁶ Paz, *op.cit*, p. 37.

2.3 Vicente Rojo¹⁴⁷: representación visual de Duchamp

*La visión no es un registro mecánico de elementos,
sino la aprehensión de patrones estructuralmente significativos.*¹⁴⁸

Rudolf Arnheim.

Rojo riza el rizo: pinta "escrituras sin palabras".
Federico Álvarez Arregui. *Vicente Rojo. Pintar la escritura.*

Cuando pregunté a Vicente Rojo en la primera entrevista que le hice, el 25 de abril de 2012, qué tipo de libro sería para él *Octavio Paz/ Marcel Duchamp*: un archivo, una biblioteca, una caja o un museo portátil, él me respondió que eran todos esos significados: “es un libro fuera de concepciones. La caja de Duchamp la puedes ver, tocar. Yo quería recordar la figura de Duchamp, marcar su importancia”¹⁴⁹. Este comentario sobre

¹⁴⁷ Vicente Rojo Almazán nació en 1932 en Barcelona, donde hizo estudios de escultura y cerámica. En 1949 llegó a México, donde estudió pintura y tipografía, realizando durante más de cincuenta años una extensa obra como diseñador gráfico, pintor y escultor. Su pintura se agrupa en cinco series principales: *Señales*, en la cual trabaja con formas geométricas básicas; *Negaciones*, surgida de su intención de que cada cuadro negara al anterior y al que le seguiría; *Recuerdos*, nacida de su intento de abandonar una infancia difícil; *México bajo la lluvia*, concebida un día que vio llover en Tonantzintla, y *Escenarios*, compuesta de miniserias y que es un repaso de sus temas anteriores y una suma de los mismos. Rojo pertenece al grupo de artistas denominados de ruptura, aunque él considera que es más bien de continuidad; ya que aunque renueva la forma y el color, hace variantes de un mismo tema y logra que toda su obra sea igual al mismo tiempo que diferente; como editor ha contribuido a la calidad de la industria editorial mexicana y creó con sus discípulos la más original generación de diseñadores. Octavio Paz dice de su obra que es a un tiempo basta y rigurosa y agrega que “al principio, enamorado de las texturas, [Rojo] parecía demorarse en la riqueza de las pastas, las materias y los colores; después, la materia se hizo línea, y las líneas construyeron objetos geométricos. Más tarde, con la misma seguridad, la geometría se deshizo hasta convertirse de nuevo en materia por decirlo así: química.”

¹⁴⁸ En Rosa Llop, *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros*, España, Gustavo Gilli, 2014, p. 102.

¹⁴⁹ González Gottdiener, *op. cit.*, 248.

el objeto de estudio, muestra la pluralidad de sentidos y la multiplicidad formal que Rojo quiso aportar con su diseño. Más adelante le pregunté si la idea había surgido sólo como una mimesis a lo que respondió que más bien como un complemento: “un descendiente al momento de hacer llegar a un autor. El diseño en todo se conoce” — expresó. — “esa es la clave: traer aquel momento. Su propuesta no era muy conocida, era una manera de traer esa propuesta”.¹⁵⁰ De esta manera el *libro-maleta* se convierte en un “hijo” de las *Cajas* de Duchamp. Posteriormente le pregunté si diseñar era lo mismo que crear, a lo que afirmó que en el caso del diseño del *libro-maleta* no había creación artística, sino respeto por lo que se estaba imitando, representando. “Yo lo que quería era hacer a Duchamp a partir de él mismo. Quería acercarme a él un poco. La idea viene de la *Caja-en-Maleta*, la cual se adaptó de acuerdo a lo que se podía hacer en aquel tiempo.”¹⁵¹

Rojo dice “imitación” y “representación”, yo le tomaría la palabra al segundo término. *Octavio Paz/Marcel Duchamp* es una representación de la obra y la persona de Duchamp.

En la biografía de Duchamp escrita por Calvin Tomkins¹⁵² aparece una carta de Arensberg relativa a la *Caja en maleta*, que dice: “Has inventado un nuevo tipo de autobiografía..., una especie de autobiografía en una versión de teatro de marionetas. Te has convertido en el titiritero de tu pasado”.¹⁵³ Si la *Caja-en-Maleta* fue para Arensberg una autobiografía, esta edición “descendiente” de la obra de Duchamp, pero “testigo” del momento por venir de las ediciones de *libro de artista* en México, es también una biografía: un Duchamp apropiado o importado en México.

El artista franco-estadounidense dejó siempre muy claro que su *Museo portátil* no debía compararse ni relacionarse con un libro; era sin lugar a dudas otra cosa: una instalación, una presentación, hasta un *performance* tal vez, pero no un libro. El *Museo portátil* ha sido interpretado como un

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² Calvin Tomkins, *Duchamp*, Madrid, Anagrama, 2006, p. 351.

¹⁵³ Tomkins, *op. cit.*, p. 351.

objeto de aculturación e internacionalización del concepto del museo¹⁵⁴; institución que ha sistematizado y contenido al arte desde finales del siglo XVII hasta nuestros días. El trabajo curatorial, de diseño, de espacio, etc., en el *Museo portátil*, es decisión del artista, del mismo modo que el diseño del *libro-maleta* estuvo a cargo de Vicente Rojo. Un aspecto a destacar del diseño de Rojo es que posee una ironía muy a tono con las que solía crear Duchamp: la edición no es “un libro” dentro de una “maleta”, es mucho más que eso: son dos libros insertos en un estuche de ajedrez alterado; acompañados de reproducciones de las obras elegidas del pintor. En este momento, el libro, o mejor dicho, los libros, se convierten en otra cosa, también cercana a la instalación y al *performance*; a la instalación si la participación del lector fuera estática, pero vemos que Rojo presenta al lector una guía con los seis elementos contenidos en el *libro-maleta*, lo que lo obliga a vincularse con el libro más allá de la lectura de sus textos, y a convertirse en espectador.

En el libro de la muestra *Alas de papel*¹⁵⁵ se incluye el texto “La música luminosa” de Jaime Moreno Villarreal donde el escritor define y diferencia esta edición de su modelo: el *Museo portátil (Boîte en valise)*, de la siguiente manera:

Fue una edición radicalmente plástica, en la que se trataba de desbordar la sintaxis lineal del libro y con ello la de la propia lectura, desbordar, incluso el libro enfrentado al lector-operador con una variedad de objetos textuales y visuales sobre los que podría proceder electivamente. Marcel Duchamp

¹⁵⁴ T.J Demos. *The Exiles of Marcel Duchamp*; ver el apartado “The Portable Museum”: 11-67.

¹⁵⁵ La muestra *Alas de papel* tuvo lugar en el Centro Cultural de España y se inauguró el 1º de abril de 2006. En ella se vinculó la obra de Vicente Rojo con 19 artistas. A la par de la inauguración de la muestra se presentó el libro-catálogo del mismo nombre, coeditado por El Colegio de México y Ediciones Era, en el que los escritores Alberto Blanco, Bárbara Jacobs, David Huerta y Coral Bracho leyeron sus poemas incluidos en el mismo volumen.

–agrega– fue una edición comercial. Era una matriz de posibilidades, ya no un estuche de hojas volátiles sino de objetos volantes.¹⁵⁶

Cuando Moreno Villarreal menciona al lector como un “lector operador” recuerdo las máquinas eróticas que Duchamp buscaba representar en sus cuadros; también evoco la partida de un juego de estrategia: el ajedrez. A partir de esto sugiero que el lector operador se convierte en un jugador. Moreno Villarreal nos hace recordar a Ulises Carrión cuando expresó en su *Nuevo arte de hacer libros* que el libro “no es un texto sino una estructura”. El lector está ante un artefacto múltiple. Este ejemplar es una *obra-multiarte* que se despliega para despertar al operador al juego del arte como concepto, que nos presentó Duchamp.

El primer libro surgido de la colaboración entre Octavio Paz y Vicente Rojo fue al encuentro de una alternativa radicalmente plástica, donde escritura, pintura y objeto se desplegaron como “cosa artística”. Se trataba de editar un ensayo de Paz sobre Marcel Duchamp y, en cuerpo aparte, una antología de los textos de este reunidos en una caja que fuera, al mismo tiempo, la realización de uno de los proyectos del artista francés: la “maleta” [...] Este artefacto provenía en alguna medida del poema *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, una escritura semejante al cielo estrellado, imagen del universo que desborda la caja tipográfica y, en consecuencia, la página, dando forma a un sistema sintáctico alterno mediante escalonamiento de cláusulas dentro de otras cláusulas con diversos valores tipográficos...¹⁵⁷

El lector-operador está ante una maquinaria de papel que puede operar a su antojo. Este ejemplar, más allá de ser un libro documental, es una especie de archivo selecto o *souvenir*: objeto-recuerdo; una antología literario-visual e, incluso, un juego de estrategia: un ajedrez artístico. En una segunda entrevista que hice a Vicente Rojo el 1° de noviembre de

¹⁵⁶ Jaime Moreno Villarreal “La música luminosa” en *Alas de papel*, México, ERA, 2005, p.16.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.16.

2013, afirmó: “... pensé que era un buen homenaje hacer, además, un tablero falso, pues no corresponde exactamente a las casillas del ajedrez; pero yo pienso que Duchamp estaría contento de ver un ajedrez agredido, mistificado, cambiado”.¹⁵⁸

Duchamp afirmó—en entrevista con Tomkins— que “las competencias entre artistas eran deplorables, y que en el arte podían surgir cantidad de interpretaciones sobre una obra determinada”, razón por la cual se refugió en el ajedrez, “la competencia donde todo era claro, el juego cartesiano por excelencia, donde la relación entre los jugadores era transparente, un movimiento definía la jugada para el otro jugador y no entraban subjetividades ni susceptibilidades por el resultado del juego.”¹⁵⁹ En ese sentido para Duchamp era más seria la partida de ajedrez, que cualquier relación entre artistas.

La funda ajedrezada del *libro-maleta* representa la pasión de Duchamp por dicho juego, y podría indicar también cómo esta pasión lo llevó a empacar sus pinceles y conceptos, para dedicarse durante años al “arte” del ajedrez por correspondencia. Es así que la lectura se convierte en un “juego de significados”¹⁶⁰.

Rosa Llop brinda información valiosa sobre el trabajo selectivo que tiene que hacer un diseñador al momento de escoger la cubierta para un libro. El estuche de ajedrez alterado que diseña Rojo, es la cubierta del *libro-maleta*. Así como hay mensajes textuales, Llop refiere que hay mensajes gráficos. Su libro está acompañado por citas de reconocidos diseñadores que destacan la importancia de estos mensajes para el lector. Recurriré a algunas de estas citas, así como a ciertas características gráficas que deben tomar en cuenta los diseñadores para la selección de sus portadas, con fines de mostrar las implicaciones de la elección del estuche de ajedrez como cubierta del *libro-maleta*. Lo primero que hay que tomar en cuenta en un

¹⁵⁸ González, *op. cit.*, p. 254.

¹⁵⁹ Calvin Tomkins, *op.cit.*, 2013, pp. 40, 41.

¹⁶⁰ Yuri Lotman., *Universe of the mind*, p. 23.

mensaje gráfico es su codificación. Llop refiere tres codificaciones posibles¹⁶¹: la literal, donde lo que se muestra guarda semejanza con el objeto o con la estructura física real de lo que representa; la metonímica, donde lo mostrado pertenece a una parte o a un resultado asociado al contenido; la convencional, que contiene un mensaje perteneciente a un código cultural concreto, y la metafórica, donde lo que se muestra pertenece a un campo semántico distinto de aquello a lo que alude; definitivamente, el ajedrez mistificado de Rojo entra en esta última, ya que el ajedrez es el “arte” por el que Duchamp abandonó al otro arte: la pintura.

En su conversación con Pierre Cabanne, Duchamp esboza algunos de sus pensamientos en torno al juego de ajedrez:

MD: En cierto sentido, un juego de ajedrez es visual y plástico, y si no es geométrico en el sentido estático de la palabra, es mecánico, ya que se mueve; es un dibujo, una realidad mecánica. Las piezas no son bonitas en sí mismas, tampoco la forma del juego. Lo que es bello, si podemos usar la palabra “bello”, es el movimiento [...] En ajedrez hay cosas extremadamente hermosas en el terreno del movimiento, no en el terreno visual; en ese caso la que es hermosa es la imaginación del movimiento, es algo que ocurre completamente en nuestra materia gris. [...]

PC: ¿Es el ajedrez la obra de arte ideal?

MD: Puede ser. Sin embargo, el medio de los jugadores de ajedrez es más simpático que el de los artistas.¹⁶²

Cuando Duchamp responde a Cabanne que el ajedrez es visual y plástico, la relación de estas palabras con el estuche de Rojo es inmediata. La diseñadora Yuri Engelhardt subraya que “una parte de lo que significa el mensaje gráfico depende de los objetos gráficos que contiene. La otra parte depende de las relaciones gráficas en las que estos objetos están

¹⁶¹ Rosa Llop, *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014, pp. 37 y 39.

¹⁶² Pierre Cabanne, *Conversando con Marcel Duchamp*, Ciudad de México, Alias, 2006, p. 11.

involucrados”.¹⁶³ En el libro de Llop pueden verse diferentes portadas de libros en los que se disponen los objetos gráficos para lograr el mensaje que el diseñador busca. Estos objetos son puestos en plano y de acuerdo a su posición y relación de colores es el realce de los mismos ante el ojo del lector. La característica de la edición de Rojo es que los objetos gráficos son “volátiles” como señaló Moreno Villarreal, y aunque se encuentran contenidos en el estuche ajedrezado, no se mantienen en una portada, sino que el lector puede tomarlos y colocarlos a su gusto. Un punto importante en la composición de un diseño es el equilibrio. Llop menciona que puede existir un equilibrio estático y uno dinámico¹⁶⁴; *Octavio Paz/Marcel Duchamp* posee ambos rasgos: el estuche es estático, debido a que persigue un efecto de totalidad mediante la simetría y la unidad de sus elementos, lo que le da un aire clásico a la composición de Rojo. Llop agrega que el aspecto clásico de una edición no se determina por el tipo de estructura sino por el simbolismo de sus imágenes icónicas: el tablero de ajedrez está funcionando como un símbolo del abandono de la pintura por Duchamp; está envolviendo a su pintura. La tipografía utilizada para los nombres está en mayúsculas, y cada letra ocupa un cuadro del ajedrez; la letra cambia de color según si el cuadro en el que está es blanco o negro, al tono opuesto, a manera de contraste; hasta arriba está el nombre de Octavio Paz, seguido por el de Marcel Duchamp, en forma horizontal, separados el uno del otro por una franja; cinco franjas ajedrezadas después, con la misma tipografía y siguiendo el mismo esquema de ocupar una letra por cuadro del ajedrez, está presentado el logo de la editorial y las siglas de ERA. El tamaño de la letra es el mismo en los tres nombres lo que parece dar igual importancia a Octavio Paz, que a Marcel Duchamp, y a la casa editora. Si nos fijamos bien en el lomo el título declara: *Octavio Paz/Marcel Duchamp/ERA*, lo que hace pensar en que la participación de Rojo queda entendida con el nombre de la casa editora; sin embargo no es así. Prosiguiendo con el aná-

¹⁶³ Llop, *op.cit.*, p. 40.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 111, 113, 115 y 116.

lisis del equilibrio en el diseño de Rojo; la composición de los objetos al interior del estuche es dinámica, ya que sus 17 elementos están presentados de manera asimétrica, y el lector puede dispersarlos en posiciones indeterminadas. A estas composiciones se les llama también de estilo moderno. Lo anterior me hace recordar las palabras de Rojo cuando dijo que él quiso hacer “un libro moderno, que tuviera un cierto aire de clásico.”

Con “libro moderno” Rojo podría estar haciendo referencia a las características de su diseño, pero también al hecho de ser consciente del pasado, a fin de ubicarlo en nuestro presente, que es un rasgo del artista moderno, como vimos en el primer capítulo.

Internamente el estuche contiene seis elementos —como señalé con anterioridad las piezas del ajedrez son seis, aunque Rojo afirma no haber pensado en ello al escribir su guía para el lector— ; se cierra como si fuera un tríptico: al centro quedan los elementos 1: ensayo de Paz, 2: Textos de Duchamp, 3: Lamina de *El gran vidrio* impresa en claracil y 6: álbum de fotos; y del lado derecho la 4: *Desnudo que desciende la escalera, Novia y El Rey y la Reina Rodeados de desnudos veloces*, y la 5: sobre ajedrezado con nueve *ready-mades*. Además, Rojo integra un retrato-recuerdo de Duchamp, elaborado con el cartón sobrante de la edición; del lado izquierdo está el Índice o la guía de “contenidos”. En esta guía hasta arriba dice: “Este Libro-Maleta contiene”, y procede a presentar las seis partes. Después de la palabra “Maleta” Rojo colocó un asterisco con llamado a nota, la nota aclara “Diseñado por Vicente Rojo a la manera de Marcel Duchamp”. Arriba, del lado derecho viene una leyenda que dice: “Ediciones ERA agradece al Museo de Arte de Filadelfia, a los señores William N. Compley y Arturo Schwartz y a la señora Monique Fong Wüst, su valiosa ayuda prestada en relación de este Libro-Maleta, cuyo plan general contó con la inapreciable colaboración del propio Marcel Duchamp”. La participación de Rojo queda expresada en una pequeñísima nota que bien puede parecer inadvertida.¹⁶⁵ El espectador/lector puede reacomodar estos elementos a su

¹⁶⁵ Vicente Rojo en entrevista me comentó el interés de hacer una reedición del

gusto, de manera que cada elemento es una pieza para jugar a leer y ver a Marcel Duchamp. Otro dato que relaciona o equilibra al estilo moderno con el clásico, y muestra su unidad es que dentro del sobre ajedrezado hay nueve *ready-mades*, lo que recuerda a los nueve *Solteros* de *El gran vidrio*. En el juego de ajedrez, ocho son los peones que se abren camino sobre el tablero poniendo trampas a su contrincante para que no lleguen al rey; se les relaciona con los soldados de infantería, el campesinado, o los súbditos. Paz indica que los moldes machos están uniformados y cada uno lleva un uniforme diferente. Duchamp podría ser el noveno peón en su cuadro.

La relación del juego de ajedrez con los objetos al interior del estuche, hace pensar que cada parte del *libro-maleta* corresponde a una pieza del juego. Cada lector puede acomodarlas a su antojo. La dinámica de la edición se vuelve entonces sumamente lúdica.

Existen varias aproximaciones al estudio de las obras tanto textuales como visuales. La propuesta de Mijail Bajtín en “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” ayuda para el análisis de esta edición. Bajtín llama a la imagen *componente estético*, y comenta que: “por imagen no debemos entender ni noción, ni palabra, ni representación visual, sino una formación estética original, realizada en poesía con ayuda de las palabras, y en las artes plásticas con ayuda del material visual, perceptible, pero que no coincide en ningún momento con el material ni con ninguna otra combinación material.”¹⁶⁶

El valor de esta edición está en el uso de los materiales a fin de crear objetos gráficos en función colectiva. Todos deben funcionar en torno al texto de Octavio Paz y sin embargo cada uno tiene su propia razón de ser.

libro-maleta con los elementos de la primera edición. Ante esta noticia, sería importante aumentar una nota o aclarar la participación coautorial de Rojo y Segovia.

¹⁶⁶ Mijail Bajtín, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” en, *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1975, p. 57.

Aarón Kibédi Varga en su artículo “Criteria for Describing Word-and-Image-Relations”¹⁶⁷, propone cuatro maneras de relación entre imagen y palabra. La primera es la “coexistencia”, la cual se puede percibir en los laberintos medievales de Hrabanus o Caramuel; en este tipo de relación las palabras no referirán a la imagen, sólo la sugerirán.

La segunda relación es de “interferencia”, que se puede percibir en los carteles de Marinetti o Francis Picabia y, en general, en la obra de los surrealistas; en esta relación palabra e imagen están separadas pero comparten la misma página, coexisten en el mismo espacio, pero se interfieren entre sí. La tercera relación es la correferencia, a la que identifico con la edición que estamos tratando, debido a que las palabras y las imágenes no están presentes en la misma página, pero son referencia independiente entre ellas. La última es la metarelación, que Kibédi Varga define como la que designa en primer lugar las relaciones entre comentarios hechos separadamente en imágenes o textos, en el sentido histórico, filosófico y bibliográfico. Esta relación no corresponde al objeto, sino a lo que se dice de él. En cuanto a las metarrelaciones, Kibédi Varga comenta que cuando se da la presencia de la intertextualidad y la ironía éstas no están ligadas solo a las palabras, sino también a las imágenes, y para ejemplificar que en pintura ocurren también estas relaciones se refiere, precisamente, a la obra de Duchamp.¹⁶⁸

¹⁶⁷“The words do not refer to an image, they only suggest it” (p. 38); “interferencia”, en ella palabra e imagen están separadas pero comparten la misma página, coexisten en el mismo espacio, pero se interfieren entre sí: “Word and image *coexist* within the same space, as in commercial posters. Here the image yields de frame; the words are inscribed in the image” (p. 39); correferencia: “Word and image are not present on the same page but refer, independently from each other, to the same event or thing in the natural world” (p. 42); metarelación: “[...] *metarelacion* designates in the first place relations between comments made separately on images and texts and the historical, philological, and other methods underlying these comments [...] This relation no longer concerns the artistic object, only the comments made on it” (p. 49).

¹⁶⁸ Aarón Kibédi Varga “Describing Word-and-Image Relations” en *Poetics Today*, Vol.10, No.1, Art and Literature I (Spring. 1989), p.51.

Como mencioné con anterioridad, la edición *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, en cuanto a estructura, tendrá características propias de la correferencia, pero también de la metarrelación; la correlación se dará entre las reproducciones que se incluyen en la edición *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, y los libros— que visualmente se convierten en objetos gráficos dentro del conjunto—. La metarrelación se dará al interior de los libros, los cuales contienen imágenes relacionadas con lo que Duchamp o Paz están diciendo, y funcionan a nivel biográfico, como complementos. De este modo, la correlación se genera entre los libros y las partes 3.-*Gran Vidrio en claracil* y 4.- Reproducciones del *Desnudo bajando una escalera*, *La Novia* y *El rey y la reina rodeados por desnudos veloces*; la metarrelación en la parte 1. *Marcel Duchamp o el Castillo de la pureza*, ensayo de Octavio Paz y 2. *Textos*, de Marcel Duchamp; que son los libros que contienen en las imágenes relacionadas con lo que el artista franco-americano o Paz están diciendo. Las metarrelaciones funcionan a nivel biográfico. Seguro que Duchamp en sus escritos completos debió recurrir a la interferencia entre imagen y palabra como recurso.

En el tercer capítulo ahondaré más en la función de los objetos fotográficos en la edición ya que, en este capítulo mencionaré la labor de Vicente Rojo como diseñador en este aspecto, ya que con los *ready-mades* juega con los fondos de la imagen: *¿Por qué no estornudar?*, está en fondo negro, pero *Peine* aparece sobre un llamativo color ladrillo, lo que hace resaltar al objeto brindándole cierto relieve, por contraste; los tamaños tampoco son iguales: *¿Por qué no estornudar?* y *L.H.O.O.Q* o la Gioconda con bigote, tienen el formato más grande en relación a los otros contenidos en el sobre, y son los únicos de igual medida; todos los demás difieren en el largo o en el ancho; tampoco las tres láminas de las pinturas erótico-maquinales de Duchamp son del mismo tamaño, lo que demuestra la propuesta asimétrica de Rojo y el carácter moderno de la edición; este carácter no termina en la forma estructural sino en el uso de la fotografía como pintura. Danto explica que pensar la fotografía en términos modernistas es “pensar en la

producción de esta consciente de sí misma, destinada a una vitrina de un museo de arte fotográfico. La fotografía sería como una pintura — prosigue—, ambas legitimadas por las mismas teorías críticas.”¹⁶⁹ Danto agrega que cuando Benjamin se permitió pensar la fotografía en términos de reproducción mecánica; capaz de existir en la cantidad de ejemplares que fueran necesarios, destronó, primero a la pintura, y después al museo como sitio restringido para las obras de arte. En este sentido, el estuche de ajedrez de Rojo, contiene una pequeña exhibición de Duchamp: es una sala “duchampiana” — término con el que Rojo bautiza a sus hallazgos relacionados con el estilo de Duchamp— abierta al público.

A continuación comentaré las relaciones del *libro-maleta* con sus descendientes: las *Cajas* de Duchamp.

En el Departamento de Impresiones, Dibujos y Fotografías del Museo de Filadelfia tuve oportunidad de colocar el objeto editorial de Rojo y Paz junto a sus antecesores: la *Caja verde*, la *Caja blanca* y la *Caja* de la serie “F”, en color rojo, que fue la quinta serie posterior a la *Caja en maleta*¹⁷⁰.

La edición de Vicente Rojo tiene algo de cada una de las *Cajas* de Duchamp. Tanto la *Caja verde* como la *Caja blanca* contienen notas teóricas sobre la composición y comprensión de *El gran vidrio*; la blanca contiene también algunas notas a sus *ready-mades*, dibujos y un álbum con escritos donde Duchamp comenta acerca de la cuarta dimensión en el arte; la verde contiene notas y dibujos que le ayudaron a la construcción de su pintura monumental *El gran vidrio*¹⁷¹. Por el contrario, la *Caja en maleta* tiene re-

¹⁶⁹ Danto, *op.cit.*, p. 202.

¹⁷⁰ *La Caja en Maleta*, edición de lujo de 1941, es un museo portátil que contiene 69 reproducciones de la obra de Marcel Duchamp, y un “original” en plantilla de estarcir. Esta “maleta” tuvo seis series más, tituladas únicamente *Cajas*. Las diferencias entre la caja “F” y el veliz de Duchamp es el número de reproducciones que contiene, que no incluye el original en plantilla de estarcir, y que no fue hecha directamente por Duchamp sino por amigos artesanos suyos; asimismo, la maleta de piel lujosa con las letras de plata, ha desaparecido.

¹⁷¹ Duchamp comentó en varias entrevistas que sin esas notas es imposible comprender la obra; son su complemento.

producciones de sus pinturas en tamaño fotográfico, que se extraen de los compartimientos internos de la *Caja*; una reproducción de *El gran vidrio*; otra, en cartón, del *ready-made*: peine —el cuál cobra dimensión al momento de abrir el compartimiento lateral derecho—, arriba del peine hay una lámina de la que Duchamp consideró su última pintura: *Tu ' M*; tres esculturas en miniatura de los *ready-mades*: *Aire de París*, *Fuente y Pliant...* *de voyage*; otra reproducción en el compartimiento lateral izquierdo del *Desnudo que desciende una escalera*.

El contenido del *libro-maleta* se relaciona más con el de las *Cajas blanca y verde* que con el *Museo portátil* o *Caja en maleta* de Duchamp. La semejanza con la *Caja verde* la brindan la inclusión de las nota biográfica y los libros para hablar del trabajo de Duchamp, y convidar a conocer sus escritos; la semejanza con la *Caja blanca* radica en el álbum de fotos incluido en el *libro-maleta*, ya que ciertos escritos de Duchamp, incluidos en *A l'infinitif*, fueron incluidos en un cuadernillo con dos fotos de Duchamp, una en la portada y otra en la contraportada —una de ellas, incluso, tomada por Octavio Paz y Vicente Rojo para su álbum. La diferencia entre ese álbum y el cuadernillo de notas es que el elaborado por Rojo es una especie de tríptico, mientras que el otro es un librito delgado, engrapado a caballo. Es importante mencionar que cuando esta edición se exhibe en museos, los libros funcionan como “esculturas” dentro de la obra, así como el busto de Duchamp en cartón. De hecho, cuando los libros de este ejemplar son expuestos cerrados en una vitrina pierden personalidad, ya que al interior del ensayo de Octavio Paz el lector encuentra láminas pegadas con fotografías de *El gran vidrio*¹⁷² y el libro de los textos escogidos del pintor, contiene ilustraciones de las notas que Duchamp publicó en sus *Cajas verde y blanca*.

En la *Caja en maleta* el tamaño de las reproducciones va desde una fotografía normal, hasta reproducciones tamaño carta u oficio montadas en

¹⁷² En la página 31 del ensayo de Paz, que es donde comienza la descripción de la *Novia*, Rojo pega dos láminas: una que es acercamiento de la *Novia* ante el espejo y arriba, precediendo al texto: el lecho de la *Novia*.

un fondo negro cuyas dimensiones llegan a ocupar toda la extensión de la *Caja*. De acuerdo a Tomkins¹⁷³ el tamaño no tuvo relación con el afecto o el gusto que Duchamp tuviera por la obra representada, sino que, pese a los tamaños, todas las piezas del *Museo portátil* parecían tener el mismo valor: pinturas, dibujos, máquinas ópticas, *ready-mades*, roto-relieves, portadas de revistas, calamburs y juegos de palabras escritos por el artista.

En las reproducciones del *libro-maleta* tenemos que *El gran vidrio* está impreso en una película transparente; el original de esta obra no es igual en sus dos caras, el reverso de la obra es un negativo de la delantera; Duchamp no reprodujo el color en ambas caras, ese es sólo un efecto de las fotografías que se han tomado, que pueden generar la ilusión de que la parte de adelante y la de atrás de las láminas de vidrio, son idénticas. En la cara posterior de *El gran vidrio*, detrás del *Molino de chocolate*, se puede apreciar la firma de Duchamp, el periodo de realización de la obra (1915 a 1923); el año en que se fracturó el vidrio cuando fue prestado para una exposición en Brooklyn, (cuya rajadura puede apreciarse aún): 1931¹⁷⁴, y el año de restauración del mismo, 1936.

¹⁷³ Calvin Tomkins, *Duchamp*, p.352.

¹⁷⁴ El libro de Janis Mink sobre Duchamp refiere el año de 1926 como el año de fractura de *El gran vidrio*. Pongo la fecha de 1931 pues es la que Duchamp escribe al reverso del *Molino de chocolate*.



El gran vidrio, revés. Museo de Arte de Filadelfia.
Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.

En cuanto a las tres láminas seleccionadas por Vicente Rojo y Octavio Paz, cabe señalar que los facsímiles son un poco más oscuros que las originales: el tamaño de *El Rey la Reina rodeados por desnudos rápidos* es más reducido que el de la *Novia y Desnudo bajando una escalera*¹⁷⁵. Estas láminas muestran los cuadros representativos de las máquinas desnudas de

¹⁷⁵ Esta última obra no estaba en exhibición cuando fui al museo, pero las otras dos sí tuve oportunidad de verlas. En cuanto a los tonos, Duchamp maneja tonalidades más claras, semejando el tono de la piel humana; en la de Rojo la reproducción se ve en sepías y terracotas.

Duchamp y representan un periodo de cambio en el artista en el que abandona sus influencias fauvistas y comienza su crítica a la pintura “retiniana”.

La presentación de los *ready-mades*, en tamaño postal, dentro de un sobre ajedrezado es la que podría tener un mensaje particular; en la cara posterior de las postales vienen los datos del museo en el que se exhibe la obra original, como si hubieran sido enviadas al lector-operador desde su lugar de procedencia. A su vez, el sobre evoca el método por correspondencia mediante el que se realizó el *libro-maleta*.

En el diseño de Rojo existe una relación con el exilio, pero también con las negociaciones internacionales necesarias para poder importar la figura de Duchamp; los permisos para reproducir las obras elegidas llegaron vía correo postal, pero por otro lado, los *ready-mades* contenidos en el *libro-maleta* están dentro de un sobre ajedrezado: el juego por el que Duchamp “abandonó” la pintura.

Corroboramos dos sentidos diferentes en los que se puede entender esta presentación: uno literal, con el que se da a conocer al lector la procedencia de las reproducciones, y uno figurado: simbólico y poético, que es el de la obra de Duchamp enviada en un “tablero de ajedrez”. Para Duchamp la belleza en el ajedrez es cercana a la belleza en poesía ya que las piezas del ajedrez eran las letras del alfabeto que dan forma a los pensamientos, y estos pensamientos, además de hacer un diseño visual del tablero de ajedrez, expresaban su belleza de manera abstracta, como en un poema. Para él si bien no todos los artistas jugaban ajedrez, todos los jugadores de ajedrez eran artistas.¹⁷⁶

Comprobamos con los mismos criterios de Duchamp el acierto de Vicente Rojo en elegir el ajedrez como cubierta de la edición, de su edición, ya que simboliza al otro arte de Duchamp; mientras que su otro arte, el pintado, viene contenido dentro del “arte” lúdico.

¹⁷⁶ Marcel Duchamp, address at banquet of New York State Chess Association, August 30, 1952, en *Marcel Duchamp*, edited by Anne D’ Harnoncourt and Kynaston Mc Shure, New York, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art Press, 1989, p. 23.

El surgimiento de la *Caja en maleta* despertó muchas teorías; Tomkins refiere que en algún momento de 1938 Duchamp decidió reunir en una caja reproducciones de su obra. No pensaba encuadernarlas y había descartado la idea de conformar un libro o un álbum. Esto mismo Duchamp lo dice en entrevista a J.J Sweeney.¹⁷⁷ Críticos como T.J Demos, proponen que la “maleta” va mucho más allá de un deseo de reproducción de la obra al exterior del museo, él defiende la necesidad de conservación ante la amenaza de guerra en Europa, criterio que también conlleva una relación con el exilio y la identidad.¹⁷⁸ Duchamp vivió en cuatro diferentes lugares: París, Munich, Nueva York y Buenos Aires, y el hecho de hacer su obra en este formato no está nada distante del deseo de poder llevarla consigo a todas partes. Otro aspecto importante en el nomadismo de Duchamp es su primera llegada a América en el *Rochambeau*, el 15 de junio de 1915. Cabe señalar que después de la exposición del Armory Show en 1912, Estados Unidos se convirtió en el destino por excelencia del arte y de los artistas modernos, por lo que Duchamp encontró en este país una acogida calurosa en un grupo llamado *Stieglitz*¹⁷⁹, y en la revista *291*.

¹⁷⁷ J.J Swenney “¿Y su maleta?”. M.Duchamp. “Una forma más de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban, en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba esa idea. Fue entonces cuando se me ocurrió la idea de la caja en la que todas mis obras se encontrarían reunidas como en un museo en reducción, un museo portátil, y por eso lo instalé en una maleta. [“Diálogo Marcel Duchamp/ James Johnson Sweeney, en *Marcel Duchamp. Textos*, México, ERA, 1968 p.61.

¹⁷⁸ Ver T.J. Demos. *The exiles of Marcel Duchamp*, 2007: “The portable museum”, pp.11-67.

¹⁷⁹ En 1905, el fotógrafo y promotor de arte moderno Alfred Stieglitz, en asociación con el fotógrafo y pintor Edward J. Steichen, abrieron una galería llamada: Little Galleries of the Photo-Secession in Steichen’s, en el número 291 de la Quinta Avenida. Comúnmente llamada “291,” la pequeña galería fue originalmente una tienda de ofertas en la que se exhibían trabajos del movimiento fotográfico: Photo-Secessionist, pero subsecuentemente, se convirtió en un prominente centro de exhibición de arte moderno europeo y de artistas americanos. Con la ayuda de Steichen, Marius de Zayas, y Max Weber, hicieron conexiones con galerías francesas; así “291” fue el primer sitio en América que exhibió a Auguste Rodin y Henri

Sobre la decisión de Duchamp de dejar París por Nueva York, Lebel comenta que la atmósfera americana le sentó favorablemente. “Extranjero por el hecho de ser extranjero, prefirió estar en otro lugar que en su país, y beneficiarse en el crecimiento de nuevo; en Nueva York encontró libertad total de movimiento, lo que iba de acuerdo con sus proyecciones y criterios de vida”¹⁸⁰. Para su amigo H.P Roché la decisión de quedarse en Nueva York radicó en que para la naturaleza de este artista resultaba más agradable y emocionante participar de una cultura naciente que de una cultura madura y segura de sí misma, y añadió que la obra de Duchamp fue el primer motivo de interés del arte actual, entre su natal Francia y Estados Unidos.¹⁸¹

La *Caja en maleta*, entonces, representa los diferentes momentos en que Duchamp tuvo que empacar para mudarse a otro lado. Cuando vivió en Buenos Aires entre 1918 y 1919 y regresó a Nueva York, su deseo era reincorporarse lo más pronto posible al medio artístico, lo que le condujo a la difusión y propagación de sí mismo y su obra en imágenes fotográficas. El anhelo de replicación de sí mismo y de sus obras mostró un querer estar en todos lados al mismo tiempo. Su obra y las reproducciones de la misma, sus fotografías, auto-retratos y retratos de otros pintores, otorgan al artista otro tipo de multidimensión: no la que puede darse en la obra en sí, sino la multiplicación de la dimensión en cuanto a espacio y tiempo, jugando un poco con las definiciones de la palabra¹⁸². En este sentido, la identidad de Duchamp se multiplica mediante el empaque de su obra y su transportación.

Matisse en 1908, Paul Cézanne en 1910, y Pablo Picasso en 1911. La revista “291” se publicó de 1915 a 1916, sólo se editaron 12 números. Información obtenida de la página del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgl/hd_stgl.htm.

¹⁸⁰ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959, p. 41.

¹⁸¹ H.P Roché, “Souvenirs sur Marcel Duchamp”, en *Sur Marcel Duchamp*, p. 85.

¹⁸² Anne Collins Goodyear, “Made-Up History”, en *Inventing Marcel Duchamp. The dynamics of portraiture*, Washington, D.C., National Portrait Gallery. Smithsonian Institution, 2009, p. 68.

Esta relación con la identidad también la encontramos en el *libro-maleta: Octavio Paz/Marcel Duchamp*. Para Martha Hellion, la mayor importancia de esta edición radica justamente en ésta relación, dado que en la edición del libro se reunieron autores de diferentes nacionalidades, lo que generó un intercambio de ideas y de información que enriqueció otras iniciativas independientes:¹⁸³ Octavio Paz era mexicano, Vicente Rojo y Tomás Segovia: españoles exiliados en México, y Marcel Duchamp: francés emigrado en los Estados Unidos. Gracias a la correspondencia de Paz con Rojo, estas personalidades convergen en un mismo tablero, cuya partida definirá el espectador-operador en el *libro-maleta* ajedrezado. Su correspondencia fue creativa. Lograron crear a la distancia.

Las portadas de libros diseñadas por Vicente Rojo aparecieron por primera vez en las ediciones del Fondo de Cultura Económica, cuando Arnaldo Orfila era director. Posteriormente, en 1959, Rojo fundó la editorial ERA junto con José Azorín y los hermanos Espresate —de hecho el nombre de la editorial se forma con las letras iniciales del primer apellido de sus fundadores—.

Carlos Monsiváis reconoce en Vicente Rojo una Universidad del diseño gráfico en México. En este mismo sentido, el diseñador tapatío Felipe Covarrubias destaca que su actividad pedagógica influyó a varias generaciones y llegó a crear un estilo.¹⁸⁴ Al hablar de sus diseños-obra, destaca la edición sobre Marcel Duchamp. Al utilizar la palabra “obra”, Covarrubias está dando un carácter creativo a los diseños gráficos de Rojo.

En *Escrito/Pintado* Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza escriben:

Por méritos propios, *Marcel Duchamp: libro-maleta* se ha convertido en referente de la práctica colaborativa de Vicente Rojo y su concepción del impreso como un objeto tipográfico proyectado en el volumen y el espacio abierto a un usuario que lo despliega física y tácitamente más allá de un

¹⁸³ Martha Hellion, “El origen del Artista Moderno”, en *Libros de Artista*, 44 p.

¹⁸⁴ En el libro *Vicente Rojo. Diseño Gráfico (op.cit)* se incluyen un texto de Monsiváis (pp 7-14), y otro de Covarrubias (p. 104).

mero dispositivo óptico. La guía que le proporcionó poder examinar la *Caja verde* de Duchamp, en la copia que Rufino Tamayo tenía en su biblioteca, afinó la pasión por el detalle del proyecto tan acorde con la perfección objetual de las creaciones Duchampianas. Pero el libro no es una imitación ni un comentario de ninguno de los museos portátiles de Duchamp, sino una creación con una estética surgida del proceso de documentación de la obra hermanada con la inventiva de Rojo por experimentar el libro como un acompañante de la aventura cultural”.¹⁸⁵

El final de esta cita engrana perfectamente con lo que quiero demostrar en este estudio: el *libro-maleta* como acompañante en la aventura cultural del lector por la imagen y el texto; esa es una de sus virtudes: hacer de Duchamp una aventura lúdica.

Vicente Rojo ha elaborado muchos *libros de artista* a lo largo de su carrera. *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, *Los discos visuales* y *Artefacto* fueron el inicio de una fructífera carrera en este ámbito. En la presentación de su obra colaborativa con Octavio Paz, en la exposición del MUAC, los curadores Cuauthémoc Medina y Amanda de la Garza comentan que mientras *Los discos visuales* fueron el límite de experimentación en la poética de Octavio Paz, fueron el punto de arranque de toda una progenie de experimentos en el trabajo de Rojo: objetos gráficos manipulables en invitaciones e impresos efímeros, juegos y obras pictóricas. Sus libros de artista cuestionan desde un ángulo propio “qué es un libro” y “qué puede ser un libro”. Su obra en torno al libro abarca tres vertientes: la producción de una visualidad simultánea al texto, la investigación de las posibilidades estructurales y materiales del libro, y la interrogación de la escritura mediante una veladura de la imagen y la letra.¹⁸⁶ Algunos de sus libros de artista son: *Jardín de niños* (1978), en colaboración con José Emilio Pacheco,

¹⁸⁵ Cuauthémoc Medina y Amanda de la Garza, “Escrito/Pintado: Vicente Rojo como agente múltiple”, en *Vicente Rojo: Escrito/Pintado*, México; El Colegio Nacional, MUAC, UNAM, ISSSTE; mayo 2015.

¹⁸⁶ Estas referencias provienen de las notas que tomé cuando regresé a la exposición de Vicente Rojo, después de su inauguración el 23 de mayo de 2015.

Acorde (1979-1982) y *Tardes de Lluvia* (1991), en colaboración con José Miguel Ullán; *Entre el sol y el laúd*, con poemas de Coral Bracho; *Nubes de fuego* (2006), con Bárbara Jacobs; *Lírica sacra, moral y laudatoria* (2009), con textos de Carlos Monsiváis; *Bosque y Fondo* (2011), en colaboración con María Baranda, entre otros. También tiene los libros individuales *Novela* (2007) y *Jaque Mate* (2010). Del año 2013 a 2015 Rojo desarrolló una investigación de la geometría fundamental de la letra y la tipografía a fin de recuperar el espíritu de lo escrito por la multitud de medios de lo pintado. Una de las obras resultado de esta investigación es el *Alfabeto urbano* que puede apreciarse a la entrada del MUAC.



“Las láminas del *Castillo de la Pureza*”
D.R. Mariana Sevilla de los Ríos. Nov, 13.



“Marcel Duchamp en la entrevista”
D.R. Mariana Sevilla de los Ríos. Nov, 13.



Vicente Rojo afuera de su Taller de Coyoacán
D.R. Mariana Sevilla de los Ríos. Nov, 13.

2.4 Traducción de los textos de Duchamp por Tomás Segovia.¹⁸⁷

Soy un traductor literario, de humanidades, un traductor universitario.

Tomás Segovia. *El oficio del traductor.*

Para la elaboración de este libro, Paz y Rojo invitaron como traductor al poeta Tomás Segovia. La sugerencia fue de Vicente Rojo, tras conocer la buena relación que Segovia tenía con Octavio Paz. Estas tres figuras de la vida cultural y artística de México dieron voz y forma a la edición. Octavio Paz, el ensayista y antologador de Duchamp; Vicente Rojo, el curador y diseñador del libro como concepto, y Tomás Segovia, el traductor de los textos de Duchamp elegidos para la edición: *La novia desnudada por sus solteros incluso*, *Rose Selavy*, [Declaraciones], *El proceso creador*, “Posible”, una carta a André Bretón, de Duchamp, y el diálogo de Duchamp con James Johnson Sweeney, datado en 1955. Los textos de *La novia desnudada por*

¹⁸⁷ Poeta, escritor y traductor mexicano nacido en Valencia (España) el 21 de mayo de 1927, conocido con el sobrenombre de “el Nómada”. En la Universidad Autónoma de México estudió Filosofía y luego Letras Españolas. Ya en 1945, con tan sólo 16 años, comienza a publicar sus primeros poemas. En 1946 funda la publicación “Presencia” y participa en otras revistas literarias como la *Hoja Poética* y *Claridades Literarias*. Entre 1948 y 1954 es profesor en el Institut Français d’Amérique Latine, intérprete simultáneo en congresos, y comienza a hacer traducciones de esta lengua para el Fondo de Cultura Económica. En 1957 ingresó como profesor en la UNAM, donde dirigió la *Revista Mexicana de Literatura* (1958-1963). Formó parte de la revista *Plural* y colaboró en *Vuelta*. Durante varios años ejerció diversos oficios: radio, cine, traducción, corrección, interpretación, etc. Desde 1970 hasta su jubilación en 1984 se integró al Colegio de México, donde impartió cursos de Literatura, Lingüística y Teoría Literaria y de la Traducción. Falleció el 7 de noviembre de 2011, en la Ciudad de México. Algunos de sus poemarios son: *Apariciones* (1957), *El sol y su eco* (1960), *Anagnórisis* (1967), *Cuaderno del nómada*, (1978), *Figura y secuencias* (1979), *Cantata a solas* (1985). [Subdirecció General de Llibre, Arxius I, Biblioteque, *Especial Tomás Segovia*, 2011, Valencia, Conselleria d’Educació, Investigació, Cultura i Sporti, 2011, p. 2. :

<http://dglb.cult.gva.es/Bibliotecas/boletinnoticias/BibliografiaTomas%20Segovia%202011.pdf>] Octavio Paz dijo de él “Es un escritor, para mí, esencial, posee una obra solitaria, pero no aislada, singular y no marginal, constituye una tentativa por rescatar, como totalidad, experiencias que en otros aparecen separadas, vida y reflexión, lo cotidiano y lo extraordinario, el presente y la memoria”.

sus solteros incluso, Rose Selavy, y la carta de André Bretón, Segovia los tradujo del francés; mientras que [*Declaraciones*], *El acto creativo* y el diálogo con Sweeney los tradujo del inglés.

Segovia tradujo al español autores de la talla de Breton, Victor Serge, Lacan, Mircea Eliade, Jakobson, Derrida, Foucault, Francis Yates, Harold Bloom, Nerval, Ungaretti, Pavese. Sus traducciones poéticas se han publicado sólo en revistas o están inéditas, entre ellas las relacionadas con la música: *La historia del soldado* de Ramuz-Stravinski, *Acis y Galatea* de Händel, canciones de Boris Vian, así como dos obras de Racine en verso y un grueso volumen de obras de Nerval;¹⁸⁸ él percibe en la traducción un oficio, ni siquiera una profesión. Para él no es un conocimiento sino un saber; “el traductor es muchas veces un artesano”. En *El oficio del traductor* profundiza:

La lengua misma es el terreno general de todas las significaciones y el sistema al que pueden traducirse todas las significaciones. Por eso para un traductor la traducción obviamente es un oficio [...] La traducción yo creo que es, junto con la creación literaria, la experiencia más radical de una lengua, y en cierto sentido más radical aún que la creación, porque por el hecho de estar mirando dos lenguas a la vez se tiene la doble visión que da tener dos ojos, y hay una visión en profundidad que a veces el creador no tiene. A veces un escritor tiene intuiciones de su lengua maravillosas, pero otras veces le falta un poco de perspectiva porque la está viendo con un solo ojo, en una sola lengua.¹⁸⁹

Segovia expresa que el ejercicio y la práctica de una lengua tiene implícitamente unos ideales, pero estos ideales no lo son en el sentido de la idealización, sino del imaginario de la lengua. El traductor debe ser consciente de este imaginario; por lo tanto, cuando se traduce al español: una lengua de 21 variantes, debe de pensarse a qué público va a estar dirigida dicha

¹⁸⁸ *Subdirecció General de Llibre*, Arxius I, Biblioteque, *op.cit.*, p.4.

¹⁸⁹ Tomás Segovia, *Op. Cit.* p. 591.

traducción. Segovia demuestra su compromiso como traductor, y que la traducción es una forma de ensayar el saber de otra lengua, y de la propia. Para él la palabra “traducción” es una metáfora:

La lengua traduce algo, dentro de la lengua el significante traduce el significado, y luego en la acción también, un gesto traduce un sentimiento, o una intención, o una política traduce una ideología. Pero traducir es metafórico, en ese sentido, o al revés; lo que es metafórico es llamar traducir a pasar de una lengua a otra porque en realidad traducir lo que significa es transferir el poder.¹⁹⁰

Los poemas y juegos de palabras de Rose Selavy en francés no pueden trasladarse a otro idioma si no se conocen las torceduras y virajes de la lengua a la que se traslada. Segovia sabía de este arte, no sólo como traductor, sino como poeta. El trabajo al que se enfrentó Segovia no fue fácil, mucho menos porque él fue el primer traductor de Duchamp al español.

Un ejemplo de esta capacidad es su traducción de *moules malics* como moldes machicos. Malics es una combinación de “male” y “malin”, ‘macho’ y ‘travieso’, ‘pícaro’; el diccionario Herbert tiene la entrada de ‘tonto’ para ‘moules’. La traducción de esta palabra inventada en una sola no es sencilla, pero la invención de “machicos” por Segovia nos brinda la gracia del joven que ya se siente macho, del pícaro que mira a la novia esperando ser el mejor de los pretendientes; el joven tonto y travieso. El neologismo español no deja de lado el humor de Duchamp. Los ‘machicos’, son los machos en pequeño o imberbes. A continuación pondré tres juegos de palabras de Rose Selavy en francés y en español; quiero destacar que en el caso del juego de palabras “My niece is cold because my knees are cold”¹⁹¹, Segovia no

¹⁹⁰ Tomás Segovia, *op.cit.*, 2010, p.592.

¹⁹¹ “Mi sobrina está resfriada porque mi rodilla está fría”. Duchamp, *Textos*, Trad. Tomás Segovia, México, ERA, 1968, p. 47. (En el libro de Marcel Duchamp, p.564.)

propone traducción, debido a que al hacerla, el juego de palabras perdería su sonoridad y su concepción de trabalenguas.

Rose Sélavy trouve qu'un insecticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer; les punaises sont de rigueur.¹⁹²

“Rose Sélavy encuentra que un insecticida debe acostarse con su madre antes de matarla; las chinches son de rigor.”¹⁹³

En el caso de este texto de Duchamp, Segovia hace una traducción literal, pero veamos este otro:

Parmi nos articles de quincaillerie paresseuses, nous recommandons un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas.¹⁹⁴

“Entre nuestros artículos de ferretería perezosa, recomendamos un grifo que deja de correr cuando no se le escucha.”¹⁹⁵

Una traducción literal sería “Entre nuestros artículos de ferretería perezosa recomendamos un grifo que se detiene cuando uno no lo escucha.” La traducción de Segovia da al grifo la capacidad de correr y dejar de hacerlo, así como la capacidad de oír cuando uno no lo escucha, y cesar; un juego prosopopéyico que contrasta con la pereza que caracteriza a los artículos que ofrecen; prosopopeya y aliteración. Vistas ambas traducciones resulta mucho más divertido al lector de lengua española imaginarse al grifo corriendo y dejando de hacerlo, que simplemente deteniéndose.

¹⁹² Marcel Duchamp, *Escritos: Duchamp del signo seguido de notas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, p.456.

¹⁹³ Marcel Duchamp, *Textos*, México, ERA, 1968, p. 47.

¹⁹⁴ Marcel Duchamp, *op.cit*, 2012, p.454.

¹⁹⁵ Ídem.

*Daily lady cherche démêles avec Daily Mail*¹⁹⁶

“Daily lady desea lío con Daily Mail.”¹⁹⁷

La traducción literal de este juego de palabras sería “Daily lady busca problemas con Daily Mail”, pero la palabra “deseo” utilizada por Segovia potencializa la actitud de Daily lady y la palabra “lío” permite que la cadencia sonora se mantenga.

Hace falta un estudio más detallado de la traducción de Segovia, pero hablar sobre la traducción de estos textos es motivo para otro trabajo. Sin embargo con estos ejemplos queda claro este oficio del que habla Segovia, en el que el poeta así como a veces traduce literalmente una frase, otras veces juega con las figuras retóricas, los juegos de palabras y formas del lenguaje; dándose oportunidad de crear también en este oficio, de acercar otros autores de lenguas diferentes, a la nuestra.

¹⁹⁶ Marcel Duchamp, *op.cit.*, 2012, p. 456.

¹⁹⁷ Ídem.

2.5.- Apartado fotográfico de la visita al *Department of Prints, Drawings, and Photographs*, del *Perelman Museum*, de Filadelfia.



La novia desnudada por sus solteros incluso (La Caja verde);

À l'infinif (La Caja Blanca);

Boîte en Valise (La Caja en maleta) Serie F, 1966

y Octavio Paz/Marcel Duchamp, 1968.

D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.

Perelman Museum, Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo 2014



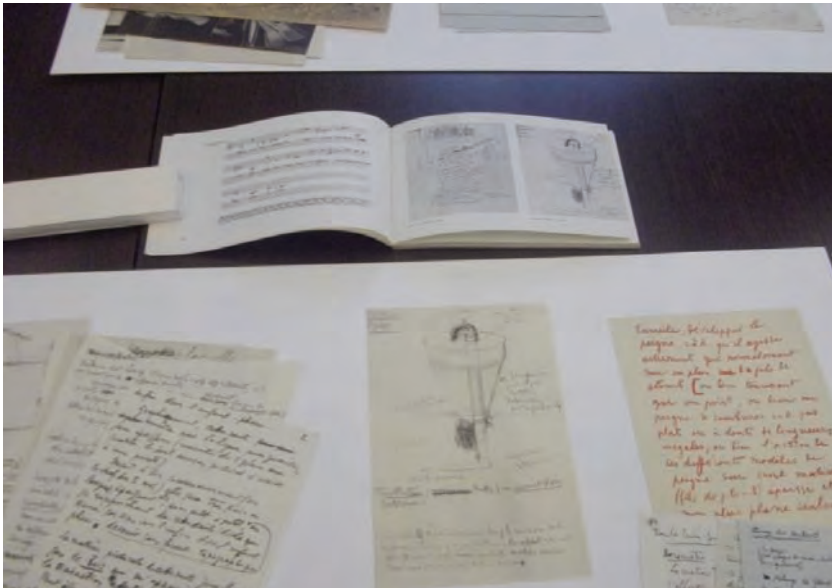
Boîte en Valise, Serie "F", 1966. Paris, Fr.
D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.
Perelman Museum, Filadelfia.
Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.



À l'Infinif (La Caja Blanca), 1914-23, New York Ct.
D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.
Perelman Museum, Filadelfia.
Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.



La novia desnudada por sus solteros, incluso. (La Caja verde), 1934, Paris.Fr.
D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.
Perelman Museum, Filadelfia.
Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.



Cilindro/Sexo

D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.

Perelman Museum, Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.



a



b

a. *El gran vidrio*. D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.
Perelman Museum, Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.

b. *El rey la reina rodeado por desnudos veloces*.

D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.

Perelman Museum, Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.



Desnudo bajando una escalera

D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.

Perelman Museum, Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo, 2014.



Apolinare Enameled, El ruido secreto, Portabotellas y L.H.O.O.Q

D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.

Perelman Museum, Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.



Portabotellas y L.H.O.O.Q (Acercamiento)

D.R. Perelman Museum.

Natalia González Gottdiener. Mar, 2014.



Peine.

D.R. Department of Prints, Drawings, and Photographs.

Perelman Museum, Filadelfia.

Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.

TERCER CAPÍTULO: SENTIDO DEL LIBRO-MALETA OCTAVIO PAZ/MARCEL DUCHAMP

*La operación de la significación produce el sentido.*¹⁹⁸

Jean Bollack

*El sentido es el producto de una interacción entre el artista
y “el que mira”, no un hecho autoritario.
Nicolas Bourriaud. Estética relacional.*

3.1. El texto como imagen múltiple y la imagen como texto múltiple

En este capítulo propongo dos posibles acercamientos interpretativos para esta obra. Una desde su valoración como un objeto múltiple y otra desde su valor como un acto cultural. Para el primer acercamiento el punto de partida es el uso de la reproducción fotográfica y lo que ésta brinda a la obra; así como las posibilidades del ensayo no sólo en el nivel textual, sino en el del arte visual y la traducción. Nos referiremos a esta edición como un multi-retrato y un multi-ensayo. La forma en que vincularé al retrato con el ensayo es en que ambos, en sus orígenes están vinculados con la identidad; el modelo es para el pintor, lo que el tema para el ensayista. Mientras que el pintor brinda rostro y cuerpo a un determinado modelo; el ensayista, a partir de Montaigne, se busca en los temas que escribe; no pretende retratarse en los temas que desarrolla, pero busca entenderse con una minuciosidad semejante a la que procura el pintor clásico en la obtención de su modelo. En este estudio tratamos al mismo nivel a la pintura y a la fotografía partiendo de la cita de Danto reproducida en el segundo

¹⁹⁸ “Entrevista a Jean Bolack por Patrick Llored y Armando Pons”, en *DDOOS: Asociación de Amigos del Arte y de la Cultura de Valladolid*, enero de 2001, s/p: http://www.ddoos.org/articulos/entrevistas/Jean_Bollack.htm.

capítulo donde afirma que la fotografía sería como una pintura ya que ambas están legitimadas por las mismas teorías críticas.¹⁹⁹

a) El multi-retrato de Duchamp hecho en México

Antes de centrarnos en por qué este objeto funciona como un multiretrato, lo principal será definir al retrato de una manera más tradicional. West Shearer apunta que:

Los retratos no son sólo obras relativas a la comparación, sino que son obras de arte que se involucran con ideas de identidad, las cuales son percibidas, representadas y entendidas en diferentes momentos y lugares [...] Los retratos deben estudiarse por separado de otros géneros de arte debido a que se distinguen de ellos según sus modos de producción, la naturaleza de aquello que representan y a que son objetos de uso y de exhibición al mismo tiempo. Además de que tienen la característica de que requieren la presencia de un modelo, en la mayoría de las ocasiones.²⁰⁰

Por etimología el término retrato refiere al género artístico asociado a la comparación y a la mimesis, y expresa la semejanza de éste con un individuo particular, pero esta semejanza tiende a concebirse como una copia o duplicación de las características de dicho individuo; también sirve para extender artificialmente la vida del representado y registra tanto eventos específicos como evocaciones de algo, pasado el tiempo.

¹⁹⁹ Danto, *op.cit.*, p. 202.

²⁰⁰ Portraits are not just likenesses but works of art that engage with ideas of identity as they are perceived, represented, and understood in different times and places. Identity can encompass the character, personality, social standing, relationships, profession, age and gender of the portrait subject [...] Portraits are worthy of separate study because they are distinct from other genres or art categories in the ways they are produced, the nature of what they represent, and how they function as object of use and display [West Shearer, *Portraiture*, New York: Oxford University and Press, 2004, p. 11.

En Octavio Paz/Marcel Duchamp encontramos distintos vínculos entre Duchamp y la identidad: el placer por las fotografías personales y el recurso de la escritura, principalmente. Duchamp buscó generar su identidad como artista mediante las fotografías y la reproducción de su obra; mientras que con las notas, buscó hacer comprensible la misma. De acuerdo a Shearer los retratos deben estudiarse de acuerdo a tres factores:

- 1.- Pueden situarse entre la especificidad de la comparación y la generalidad de su tipo, exhibiendo aspectos específicos y distintivos del modelo o bien mostrando cualidades valuadas en la posición social del mismo.
- 2.- Representan algo acerca del cuerpo y el rostro por un lado, y del alma, carácter o virtudes, del otro.
- 3.- Todo retrato envuelve una serie de negociaciones— a menudo entre el artista y el modelo, pero a veces son también un patrón que no está incluido en el retrato mismo.²⁰¹

El objeto editorial que estudiamos puede verse como un retrato ya que busca representar el alma, el carácter y las virtudes de Duchamp mediante fotografías de sí mismo y de su obra; además, su publicación requirió de ciertas negociaciones internacionales con museos y el mismo artista, a fin de lograr la importación de su obra y figura. Es un retrato completo del artista: a partir de él mismo y por su obra. Quiero aclarar que cuando me refiero a retrato, no me refiero al tradicional realista. Para analizar el *libro-maleta* vamos a definir retrato como una transacción, tal como lo hiciera David Lomas en su trabajo *Inscribing Alterity: Transactions of Self and Other in Miró's Self-portraits*.²⁰² Con el término “transacción” se ha pretendido insistir en el consecutivo papel de la intersubjetividad en la relación entre

²⁰¹ Shearer, *op.cit.*, p. 21.

²⁰² Este artículo se encuentra publicado en el libro *Portraiture: Facing the Subject. (Critical Introduction to Art)*, compilado por Johanna Woodall, pp. 166-184.

uno mismo y el otro durante el proceso generativo del retrato. Esta concepción nos remite al comentario de Vicente Rojo en el cual respondía que en la edición de Marcel Duchamp buscaron representar al artista francés como si fuera él mismo. Esta búsqueda se confirma a partir de la lectura de su trabajo editorial como transacción; sólo que esta transacción, en *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, no se genera en el retrato como tal, sino en la forma de representación. El retrato no es solo arte, es también un documento.

Otra concepción de retrato que se vincula con esta edición es la de J. Froude²⁰³, quien lo describe como un drama psicológico, un lugar de contienda entre el pensamiento y la apariencia física: lo textual y lo visual. El *libro-maleta* a la manera de Marcel Duchamp no es un retrato fiel de la *Caja en maleta*; la edición será afín con el cambio estructural del modernismo en el que hay una fragmentación de la identidad. Octavio Paz, Vicente Rojo y Tomás Segovia nos dan un Marcel Duchamp fragmentado.

El *libro-maleta* se concibe como retrato a raíz de las intenciones de su diseñador: “mostrar al pintor francés como si fuera él mismo”. Curiosamente o quizá con toda la intención, la edición contiene también las pasiones de Duchamp: el juego de ajedrez, con el que se retiró de su trabajo artístico muchos años, y la fotografía.²⁰⁴ Por lo anterior asociaremos este *libro-maleta* con un retrato múltiple de Marcel Duchamp, concebido en y desde la alteridad, otra pasión de Duchamp: lo alterado, lo inscrito en la otredad.

Octavio Paz escribe que para Marcel Duchamp “el objeto es una metáfora, una representación de Duchamp; su reflexión sobre el objeto es también una meditación sobre sí mismo. En cierto modo cada uno de sus cuadros es un autorretrato simbólico.”²⁰⁵. ¿Qué mejor retrato pudo

²⁰³ Wodall, *op.cit.*, 219.

²⁰⁴ Man Ray recurrió a Marcel Duchamp como modelo, muchas veces bajo petición del mismo, en cantidad de fotografías. En el *libro- maleta* se incluyen la Rose Selavi, y en la que, jugando con la espuma de afeitarse, se pone unos cuernos y barba de diablo.

²⁰⁵ Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, México, 1968, p.13.

hacerse que este estuche ajedrezado con diferentes facetas —anotemos rostros— del pintor? Estamos ante una edición única no sólo porque *Marcel Duchamp/ Octavio Paz* pueda considerarse una antología de textos e imágenes, un archivo selecto, una caja versátil o un catálogo, sino porque es un ejemplo de identidad y alteridad.

Duchamp es reconocido como pintor iconoclasta. De acuerdo a Francis Naumann²⁰⁶, algunas de sus obsesiones fueron las ventanas, los espejos y las reflexiones; de allí su interés por la óptica. La fotografía siempre fue de sumo interés para él. Dice de él James W. McManus: “Fue muchas veces el sujeto del lente de la cámara, el sombreado y elusivo Duchamp, *bricoleur*, prueba ser un maestro de la auto-invencción. Moldea su imagen y mezcla y baraja identidades por la vía de sus personajes inventados.”²⁰⁷

Anne Collins Goodyear en su artículo “Made-Up History” menciona que los auto-retratos sirvieron a Duchamp para resucitar su reputación en Estados Unidos tras regresar de Argentina, en 1940. El recurso sirvió, pero fue hasta nueve años después que recibió una invitación del Museo de Arte de San Francisco, para participar en la “Western Round Table of Modern Art”.²⁰⁸

Con los años, el retrato proveyó a Duchamp de un canal a la posteridad, lo que significaba la evasión de su inevitable muerte física.

“A través de sus auto-retratos, y de los que de él hicieron diferentes artistas de la época Duchamp “acuñó” su imagen, alentando su continua circulación, aún después de su muerte, para ligar firmemente su retrato a su obra, Duchamp ha demostrado su profundo compromiso de construir una imagen que no es unilateral sino bastante multivalente”.²⁰⁹

²⁰⁶ Francis Naumann, “*The Recurrent Haunting Ghost. Depictions of Marcel Duchamp by His Contemporaries and Ours*”, op.cit., 2009, p. 24-38.

²⁰⁷ James W. McManus. “Not seen and or/less seen” en *Inventing Marcel Duchamp. The dynamics of portraiture*, Washington, D.C., National Portrait Gallery. Smithsonian Institution, 2009, p. 60.

²⁰⁸ Anne Collins Goodyear, “Made-Up History”, en *Inventing Marcel Duchamp. The dynamics of portraiture*, Washington, D.C., National Portrait Gallery. Smithsonian Institution, 2009, p. 68.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 96.

Peter Osborne señala que el fotógrafo fue quien dominó la imagen en el siglo XX, ya que tuvo la capacidad de representar los objetos exactamente como son y para ello pasó por circunstancias en las que se vio forzado a corresponderse punto por punto con la naturaleza, convirtiéndose en un indicador de lo que representa en imágenes; de esta forma, el índice fue el signo dominante de esta época. “La teoría de la fotografía ofrece una alternativa histórica y ontológica cercana a la *indicabilidad*²¹⁰ y la reproducción es una forma de la misma”²¹¹. Si aplicamos lo anterior al *libro-maleta*, la *indicabilidad* de este libro tiene como finalidad dar a conocer a Duchamp. Las reproducciones fotográficas que componen la edición representan al artista lo más cercano a lo que él fue. En el sentido gráfico la obra es un índice en cuanto a que la edición exige la necesidad de señalar algo mediante la vía comunicativa, en este caso la fotografía y el diseño, y que el espectador actúe en respuesta a este señalamiento; en este caso, la importancia de Duchamp como artista. Será icónica también por su carácter monográfico tanto a nivel textual como plástico, y simbólica, ya que su estuche rememora el otro arte de Duchamp, el ajedrez.²¹²

El proyecto de Rojo, inconscientemente tal vez, reconcilia al retrato del autor con su obra. Leon Battista Alberti²¹³ identificó a tres voces que se relacionan en torno al retrato: el artista, el modelo y el espectador; esta edición nos presenta a tres artistas mexicanos y un modelo: Marcel Duchamp, y se mantiene a la espera del *momento por venir*, como en el *ready-made*, de un espectador acucioso que lo opere.

A continuación me referiré a los retratos perceptibles hechos al pintor francés en el *libro- maleta* sobre Duchamp, y posteriormente pondré

²¹⁰ El índice, desde Charles Peirce en sus *Collected Papers*, será un signo aplicado a lograr un cambio de “hábito”: una modificación en las tendencias y acciones.

²¹¹ Peter Osborne, *Philosophy in cultural theory*, London: Routledge, 2000, p. 26.

²¹² Sobre la relación del índice, el ícono y el símbolo en el diseño el libro de Juan Manuel López Rodríguez: *Semiótica de la comunicación gráfica*, México EDIMBA/ UAM, 1993, es el que se está tomando como eje, pp 257-298.

²¹³ Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p.122.

algunos ejemplos del retrato y la búsqueda de la identidad en Duchamp mismo:

El primer retrato está a cargo de Octavio Paz y está escrito en forma de ensayo; éste, se concentra en presentarnos a Duchamp y en respondernos qué son los *ready-made* y cómo interpretar *El gran vidrio*. Paz procuró escribir sobre Duchamp a partir de la consigna del artista franco-estadounidense: “hacer pintura para la mente, no para el ojo.”

El segundo retrato es la antología de escritos; es el Duchamp que se presenta por lo que escribió, muchas veces bajo la firma de su alter ego Rose Selavi. El traductor de estos textos fue Tomás Segovia.

El tercer retrato es *El gran vidrio* impreso por Vicente Rojo²¹⁴ en lámina de *claricil*; esta obra era considerada la obra cumbre del pintor francés al momento de publicar la edición mexicana y es fundamental en el ensayo del texto de Octavio Paz. *El gran vidrio* se ha definido como un texto, una obra literaria, ya que relata la relación entre la *Novia* y sus *Solteros* en imagen haciendo una burla del amor moderno distante, maquinal, ajeno a lo humano. Paz apunta que las notas del pintor a su obra no ayudan mucho; son “signos dispersos”, claves incompletas, un rompecabezas a resolver.

El cuarto retrato son las tres representaciones de las pinturas que marcan el cambio de Marcel Duchamp como pintor. Antes de ellas, Duchamp hizo cuadros más realistas, vinculados a su periodo fauvista. Ejemplos de esta etapa anterior son *Domingos*, de 1909; *Partida de ajedrez* de 1910; *El paraíso*, 1910-11; *Sonata y Dulcinea*, 1911.

El quinto retrato son los nueve *ready-made* elegidos para la edición. Para Duchamp, estos artefactos son transformados por un *gesto*, al ser objetos anónimos que el artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Octavio Paz señala dos tipos de *ready-made* duchampiano;

²¹⁴ En la siguiente edición del ensayo de Paz bajo el título *Apariencia desnuda*, Octavio Paz comenta lo siguiente: “No es necesario ir a Filadelfia para ver *El gran vidrio*; es suficiente con examinar algunas de las buenas reproducciones que han sido publicadas durante los últimos años. Para mi gusto la mejor y más fiel es la realizada por Vicente Rojo en lámina de claricil, ya que conserva la transparencia del original.” (pp. 62 y 64).

los puros, que pasan sin modificación del estado de objetos al de “anti obras de arte” o sufren pequeñas rectificaciones y enmiendas, y los de orden irónico y tendiente a impedir toda confusión entre ellos y los objetos artísticos. Del primer tipo, en el *libro-maleta* encontramos *Peine y Fuente*; del segundo tipo: *L.H.O.O.Q.*, *Portabotellas*, *¿Por qué no estornudar?*, *Un ruido secreto*, *Farmacia* (Cromo) y *Apolinère Enameled* (anuncio de la marca *Sapolín*). *Cheque Tzanck* tiene una historia particular; fue un cheque elaborado por Duchamp en casa, foliado y firmado, al parecer con marca de agua, para pagarle a su dentista, ya que no tenía cómo hacerlo. Éste aceptó la transacción del cheque bancario real por la obra artística, complacido. Esto me hace pensar en su selección para el *libro-maleta* como un autorretrato del autor. Finalmente los artistas también tienen que extender cheques pero, en clara transgresión artística, Duchamp no fue al banco por una chequera, sino que hizo su propio cheque. Los papeles bancarios también nos dan identidad y autoridad.²¹⁵

El sexto retrato —finalizando nuestro listado de retratos— es el álbum fotográfico. En él se muestran varias fotos de Duchamp: doce en total; una nota bibliográfica y algunos textos autógrafos. En la portada una fotografía de cuando tenía unos trece años; en la primera página una con sus dos hermanos: Jaques Villon y Raymond Duchamp-Villon; abajo una más con sus amigos: Francis Picabia, Apollinaire y Gabrielle Buffet, en 1914; a un lado, a la derecha, la famosa fotografía de Man Ray tomada a Rose Selavi, y así se suceden otras: jugando al ajedrez, en una reunión en Estados Unidos, etc. Al cerrar el álbum encontramos una fotografía de 1957 tomada por John D. Shciff; en ella Marcel Duchamp mira a la cámara mientras fuma su pipa. A todo esto se le suma un “retrato-recuerdo” del francés mirando hacia la derecha, la mirada perdida como no queriendo ver lo que el espectador-operador hará con su archivo selecto; este retrato se hizo con el material sobrante para facturar las cajas. Vicente Rojo²¹⁶ comentó que esta

²¹⁵ Una nota a este *readymade* está en el libro de Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1989.

²¹⁶ González, *op.cit.*, p.252.

pieza es su preferida del conjunto ya que él lamenta mucho el desperdicio de material, y esa cabecita ha sido de lo mejor que ha hecho con material sobrante o de reciclaje.

Cada elemento presentado en el *libro-maleta* es un retrato de Duchamp, lo que lo convierte en un objeto intencional

Un ejemplo de experimentación de Duchamp con la identidad son los *ready-made* ya que implican una alteración de la función normal de un determinado objeto, para convertirlo en obra de arte, disociándolo de su origen, para asociarlo a otra cosa. Veamos un ejemplo:

En la traducción de los textos de Duchamp por Tomás Segovia hay una nota al *ready-made Un ruido secreto*; éste aún no llevaba el título final del objeto, pero fijémonos en lo que dice:

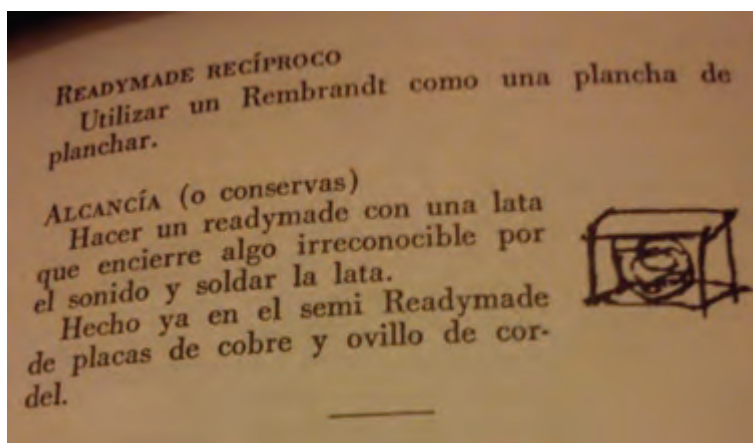
Alcancía (o conservas)

Hacer un readymade con una lata que encierre algo irreconocible por el sonido y soldar la lata. Hecho ya en el semi Readymade de placas de cobre y ovillo de cordel.²¹⁷

En la descripción hecha a este *ready-made* por Janis Mink²¹⁸ se cuenta que *Un ruido secreto* es un rollo de cuerda prensado entre dos planchas de latón negro. En su interior, Walter Arensberg colocó un objeto que Duchamp desconocía. Duchamp escribió sobre las planchas dos frases incomprensibles debido a que suprimió ciertas letras. El objeto hace ruido, pero no se sabe por qué.

²¹⁷ Marcel Duchamp, *Textos*, Trad. Tomás Segovia, edición hecha para el libro-maleta a la manera de Marcel Duchamp, 1968, p. 13 (Octavio Paz cita de esta manera el libro en su ensayo).

²¹⁸ Janis Mink, *Duchamp*, 2004, p.63.



“Alcancía o Conservas”. Notas a *Un ruido secreto*, 1914.

En: Marcel Duchamp, *Textos*, México, ERA, 1968.

Debido a la calidad fragmentaria de los textos de Duchamp elegidos por Octavio Paz resulta difícil afirmar que la nota sea específica de este *ready-made*, pero el pequeño dibujo de Duchamp reproducido igualmente en la traducción nos da la clave. Revisemos fechas:

La nota pertenece al primer inciso de la selección de Paz titulada *La novia desnudada por sus solteros, incluso. Alcancía* viene en el apartado 4 de estas notas titulado: *Readymades* (el nombre viene junto, sin uso de guión).

En el apartado 5: *Azar*, aparece una pequeña nota fechada que dice así: “3 zurcidos patrón. Azar en conserva, 1914”.²¹⁹

Un ruido secreto es de 1916, pero es posible que Duchamp tuviera que esperar dos años para encontrar a alguien que insertara el objeto ruidoso al interior de la lata. Por alguna razón *Alcancía* estaba anotada con otros posibles *ready-mades*, la lista completa se intituló *Readymade Recíproco*. El acto de reciprocidad se da entre Arensberg y Duchamp. *Un ruido secreto* lleva el nombre de ese acto acontecido entre ambos: hacer que el último introdujera un objeto desconocido por el espectador en la lata de conservas, antes de que ésta fuera convertida en un carrete. El ruido permaneció para

²¹⁹ Marcel Duchamp. *Textos*, p.13.

siempre como un secreto entre ambos, y el espectador debe recurrir a la anécdota para comprender la relación del título con su obra, situación cien por ciento duchampiana, en cuanto a que queda registrada en el espectador que relaciona el acontecimiento con el objeto, y recrea una imagen.



El ruido secreto. 1916. Museo de Arte de Filadelfia.
Natalia González Gottdiener. Marzo 2014.

Entramos de nuevo a los límites de la fotografía. Los *ready-mades* funcionarán también fotográficamente debido a que, aunque se puedan ver en el museo, le han dado la vuelta al mundo en forma de fotografía, y su finalidad creativa se sigue cumpliendo. En una conferencia que dio André Rouillé en el Instituto de Investigaciones Estéticas el 24 de octubre de 2013, el teórico en fotografía comentó acerca de la capacidad fotográfica, o me atrevería a traducir fotogénica, de los *ready-mades* de Duchamp. Argumentó que realmente no es necesario ir al museo para apreciar la obra del artista, ya que la fotografía de la misma ha dado la vuelta al mundo y ha sustituido, en cierta medida, a la experiencia personal.

En su libro *La Photographie* Rouillé indica que la fotografía, antes de convertirse en material del arte contemporáneo jugó el papel de represor del arte con el impresionismo, debido a que “sometió a la pintura impresionista a la nueva ley que la fotografía acababa de instaurar: la contigüidad entre la cosa y su imagen”²²⁰ Páginas adelante menciona a Duchamp, precisamente con los *ready-mades*, los cuales proceden de una selección y una extracción e “introducen en el arte el principio fundamental de selección-registro, propio de la fotografía.”²²¹

Recordemos que la fotografía implica al “acto” del fotógrafo de “fijar”, por así decirlo, la imagen. Aquí Duchamp no “fija” al *ready-made*, pero su factura implica un acto de selección similar a la del fotógrafo en el cuarto oscuro cuando selecciona las fotos tras ser reveladas de su negativo. En el sentido de “negativo” que revela algo está ese “signo de negación” que apunta Paz, el cual se revela en la obra y en el que la mira.

Duchamp proyectó estos objetos como un *momento por venir*. Algo que se tiene que buscar. Lo importante en ellos será el relojismo – señala Duchamp-, la instantaneidad. El ejemplo de *Un ruido secreto* es muy bueno ya que en la edición *Octavio Paz/Marcel Duchamp* existe también esta reciprocidad, debida a la correspondencia entre Paz y Rojo, y la afinidad de ambos con Segovia. A partir de una publicación, los participantes en llevarla a cabo actúan en torno a un artista para hacerlo llegar a los lectores lo más cercano posible a lo que dicho artista fue. De este modo, la edición de 1968, *Octavio Paz/Marcel Duchamp* se convierte en un “juego de significados”.²²²

²²⁰ André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 205, p. 386.

²²¹ *Ibid.*, p. 395.

²²² *Ibid.*, p. 23.

Cito a Vicente Rojo en entrevista del 1° de noviembre de 2013:

NG: ¿Qué tanto está esta idea del libro como juego?

VR: Yo no sé si Duchamp era juguetón²²³, pero yo creo que era un juguetón muy serio. Yo sí quise acercarme a él pero de una manera más divertida. Hacer algo que fuera atractivo. Las ideas de Duchamp son, para mí, bastante difíciles, bastante complejas. Yo quería hacer algo que acercara al lector o al que tuviera ese objeto a la mano, a la obra de Duchamp y que él mismo pudiera indagar más sobre la personalidad de Duchamp.²²⁴

Personalidad, indagación, acercamiento; *Octavio Paz/Marcel Duchamp* es un juego de identidades en la que el mismo modelo utilizado: la *Caja en maleta*, funge como elemento de identidad, tal como se vio en el Segundo capítulo. En *Octavio Paz/Marcel Duchamp* se compenetra la representación del modelo con la presentación del tema, de esta manera es posible establecer una relación entre el retrato y el ensayo. Aquí está la mimesis creativa, en cuanto a que compone de una forma distinta un modelo y un tema: Marcel Duchamp. De la mimesis se han desprendido las artes representativas, sumamente creativas en sus diferentes campos. Esta edición es un ejemplo de mediación entre lo visual y lo textual. Aristóteles dijo en su *Poética* (IX) que la creación artística se relaciona con la acción y la producción de algo nuevo, mientras que la mimesis con la re-presentación y re-creación de las obras y las acciones humanas; de este modo en la mimesis hay una elección, una autonomía, esto se vinculará con el esfuerzo que varios artistas y escritores realicen para buscarla.²²⁵ Rojo comentó en las

²²³ Vicente Rojo en el libro *Diseño gráfico*, p. 48, pone entre paréntesis lo siguiente: “En el diseño gráfico como en la vida, el humor me parece indispensable”. Esta frase lo afilia con Duchamp y su *meta-ironía*.

²²⁴ Natalia González Gottdiener, *Op. Cit*, p.254.

²²⁵ Retomo a Aristóteles a partir de la actualización que hace Ricoeur de su lectura en *Tiempo y Narración I*. y su artículo: “Rhétorique - Poétique – Herméneutique”, editado por Michael Mayer en *De la Métaphysique a la Retorique*, el cual puede consultarse en línea en la *Digithèque* de la Universidad Libre de Bruselas. Ver también: Mariana C. Castillo Merlo, “Paul Ricoeur, lector de Aristóteles: Un cruce

entrevistas que en la concepción y producción de *Octavio Paz/Marcel Duchamp* se usaron materiales que no habían sido utilizados antes en México como el claracil y la impresión en *offset*. El *libro-maleta* es un descendiente de las Cajas de Duchamp, más no una copia o reproducción; reproducciones son las que hizo Duchamp de sus *ready-mades*.

En el *Art Science Research Laboratory*, en Nueva York, Rhonda Shearer tiene expuestas al menos tres *Ruedas de Bicicleta*; salvo en los tamaños, no difieren del original. Como señalé con anterioridad esta relación entre las reproducciones y los originales es de suma importancia en el artista, quien se burla con esto del valor que los cánones del arte y los museos dan a la obra original — incluso en la Hostería La Bota, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, hay una imitación de la *Rueda de bicicleta*.

El valor creativo de *Octavio Paz/Marcel Duchamp* estuvo en la armonía que generó el diseño con el texto, y en la multiplicidad de dimensiones que lo caracteriza. A continuación profundizaré en la multiplicidad que toma el ensayo en esta edición.

b) La multiplicidad del Ensayo.

El tema de este apartado versará sobre el ensayo de Octavio Paz y la edición que surgió en trabajo coautoral con Vicente Rojo tras dos años de intercambio epistolar. *Octavio Paz/Marcel Duchamp* es una representación de “Duchamp”, y un “intento” de editarlo como si fuera él mismo. En este sentido se conectará la edición con el ensayo, al cual se le considera un anti-genero puesto que se libera del determinismo de los tratados, y adopta un camino abierto.

entre mimesis e historia”, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 42: 35-49 (2011), Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP. “Ricoeur retoma la *mimesis* como un proceso dinámico, en el que cada uno de los momentos exige del anterior; como una operación que hace posible un nuevo horizonte a partir de la acción *refigurada*; un mundo *resignificado* sobre la base de una acción previamente *configurada*. p. 45.

Kuisma Korhonen dice que “en el ensayo parece haber un movimiento hacia, y lo que es igual, desde la experiencia conceptual, aun si es creada por herramientas fotográficas o narrativas.”²²⁶

Duchamp es representado desde dos aspectos: textual y fotográfico. El estuche o maleta creado por Vicente Rojo es la muestra perfecta de que el ensayo es un género que salta las fronteras disciplinarias, y no sólo es argumentativo o textual sino que puede ser gráfico.

Korhonen habla de la situación fronteriza del ensayo de una manera muy bella; él dice que el ensayo se sitúa y juega con las fronteras existentes entre “la filosofía y la literatura, la ciencia argumentativa y la imaginación poética, las confesiones personales y el juego”.²²⁷ *Marcel Duchamp/Octavio Paz* es un juego interrelacional. Vuelvo a citar a Korhonen cuando dice que “en Europa oriental y en América Latina, el ensayo se asocia generalmente con la crítica cultural” y más adelante añade: “el término no se limita a sí mismo a la literatura —series fotográficas, películas, programas de radio o de TV o composiciones musicales, han sido etiquetadas también como ensayos”.²²⁸

Hablar de Duchamp ensayísticamente, tanto gráfica como textualmente, resulta sumamente apropiado a la dinámica artística del pintor, ya que Korhonen apuntó que el género ha sido definido vagamente: “conceptualidad como experiencia”.

Tenemos un ensayo que rebasa los límites del argumento e integra en él imágenes móviles. Ubicaremos a esta *edición-multiarte* entre el conocimiento y lo imaginario.

Octavio Paz/Marcel Duchamp nos da a conocer a Duchamp vía la propuesta de un juego de imaginación o mejor dicho, de una partida imaginaria entre Paz, Rojo, Duchamp, Tomás Segovia y, por supuesto, el lector-espectador. Como mencioné en el segundo capítulo todos intervienen en

²²⁶ Kuisma Korhonen, *Textual Friendship. The essay as impossible encounter*, New York, Humanity Books, 2006., p 33.

²²⁷ Korhonen, *op.cit.*, p.31.

²²⁸ *Ibid.*, p. 33.

la “amistad textual” que se tejió con la edición de este libro. Por ende, como lectores nos encontramos ante tres “Duchamp” en un solo objeto: el que es ensayado vía el diseño y la fotografía, el que es ensayado mediante el texto, el que es ensayado mediante la traducción; aumentando a Duchamp como el cuarto hallazgo: una persona que se ensayó a sí mismo mediante el arte y el juego. Pongo al Duchamp ensayado entre comillas, porque el artista que nos presentan estos tres hombres no es aquel al que encontramos si buscamos su ficha en la enciclopedia, sino que es una apropiación de la persona de Duchamp; él es el tema de estos ensayos y. Tres voces distintas en torno a la figura de este artista: reflexión traducción y diseño e intención: dar a conocer a un pintor en un territorio y lengua nuevos. Esta triple aportación, origina posibilidades infinitas de sentido; generadas por la noción de “amistad textual” propuesta por Korhonen:

Mi noción de “amistad textual” se refiere entonces, a la posibilidad de utilizar la figura de “amigo” no solo en la ética temática y hermenéutica, sino también en la textual. Si por “amistad literaria” el otro textual es tratado a través de la noción familiarizante de amistad cotidiana (presuponiendo que ya conocemos lo que es la amistad) entonces la “amistad textual· deliberadamente defamiliariza la noción de amistad, la lleva lejos de conceptos como “hermandad” el cual revela la misma base centrada de amistad aristotélica, y los reúne en el ámbito de textualidad *unheimliche* donde ninguna oposición limpia entre “nosotros” y “ustedes”, dentro y fuera, es válida.²²⁹

Esta integración y unidad que permite la “amistad textual” abre las puertas a un sinfín de posibles lecturas y opciones de maniobra.

Así como las *Cajas* de Duchamp contienen fracciones de la obra particular del artista, *Octavio Paz/Marcel Duchamp* es una exhibición particular de Marcel Duchamp.

De nuevo, modelo y tema; retrato y ensayo, se involucran y coinciden. Vuelvo a Korhonen cuando apunta que la voz íntima del ensayista no es

²²⁹ Korhonen, *op.cit.*, pp.48 y 29.

más que una ilusión, un constructo textual, y puede ser “artificial” en el sentido de la ficción: un artificio. El ensayista es el artífice de un tema, el cual va a cuestionar, analizar y ver objetivamente, pero siempre desde su perspectiva y tomando referentes que coincidan con sus puntos de vista o, en caso contrario, que puedan debatir con su punto de vista. Tenemos entonces que se cumple el proceso de enunciación del ensayo, a partir de que sus tres voces tomaron una actitud y una postura en relación al tema; el resultado es un caleidoscopio de Duchamp: sus textos traducidos, obras selectas suyas reproducida fotográficamente y el texto de Octavio Paz.

La cuestión que presenta esta edición es la de cómo los “complementos” visuales se mimetizan con el ensayo y son parte del mismo. La monografía de Paz, los textos de Duchamp y las imágenes fotográficas se integran en el estuche ajedrezado y se convierten, juntas, en un artefacto ensayístico similar a los que refiere Korhonen, pero cargado por un *componente estético*²³⁰ que pone a dialogar mediante la interrelación a la literatura con la pintura.

El diseño del *libro-maleta* a la manera de Marcel Duchamp es creativo también en este sentido, ya que remite a la actitud y posición tomada por su coautor.

Alfonso Reyes intituló al género ensayístico como el “centauro de los géneros”, puesto que en él “hay de todo y cabe todo”. Liliana Weinberg apunta que este nombre “enfatisa la capacidad del ensayo para enlazar diversos mundos: a través de una operación ensayística se lleva a cabo una caracterización y una puesta en práctica de esas operaciones”.²³¹ Esta palabra: “operación” resulta muy conveniente para la edición *Octavio Paz/ Marcel Duchamp* ya que el lector transita de la actividad pasiva de la lectura a la activa del operador, sin dejar por ello el proceso lector ni el tema de lo que lee. Luego de esta afirmación, la definición que da Gabriel Zaid en “La carretilla alfonsina” del ensayo como “laboratorio donde se ensaya la vida

²³⁰ Mijail Bajtin, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, p. 57 en Bajtín, *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 13-76.

²³¹ Liliana Weinberg, *op.cit.*, p.56.

de un texto”²³², se sale de las fronteras del texto y se aplica también en la representación gráfico/visual. El laboratorio sale de las celosías del texto para desbordarse en imágenes. Volvamos a la cita de Moreno Villarreal, sobre el libro de Rojo y Paz: “se trataba de desbordar la sintaxis lineal del libro y con ello la de la propia lectura, desbordar incluso el libro enfrentando al lector-operador con una variedad de objetos textuales y visuales sobre los que podía proceder electivamente”.²³³

En el libro de entrevistas a Marcel Duchamp efectuadas por Calvin Tomkins, se incluye una realizada por Paul Chan al biógrafo, en la que comenta a Tomkins que en varias entrevistas que se encontró, realizadas a Duchamp, lo leía como a un hombre muy vivaz y alegre. Tomkins le respondió que en efecto, Duchamp tenía un carácter muy liviano. Chan le preguntó si creía que esa placidez provenía de esa liviandad, la cual llevó como una forma de vida. La respuesta de Tomkins es sumamente interesante y la citaré a continuación:

C. T: Probablemente. Él no ofrecía respuestas o soluciones. Él estaba tratando de entender a través de su trabajo, y a veces por otros medios, cómo vivir la vida de forma tal que ésta fuera satisfactoria. Sabes, yo tuve una sensación leyendo un nuevo libro sobre Montaigne...

P.C: *How to live* por Sara Bakewell?

C.T: ¡Ese! Es realmente un muy buen libro. Y yo pienso que Duchamp es una especie de Montaigne —como figura.

PC: ¿Qué quieres decir?

C.T: No te decía cómo vivir, tanto como trataba de encontrarse a él mismo. Su amigo Henri-Pierre Rocher una vez dijo que la mayor obra de Duchamp fue su uso del tiempo.²³⁴

²³² Gabriel Zaid, “La Carretilla Alfonsina”, en *Letras Libres*, Enero 1999, p.32.

²³³ Jaime Moreno Villarreal, *op.cit.*, 2005, p.16.

²³⁴ Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The afternoon Interviews*, New York, Badlands Unlimited, 2013., pp. 18-19 (La traducción es mía).

Montaigne fue el padre del ensayo. En “De Montaigne al lector” el ensayista francés escribe las siguientes palabras, que confirman esta semejanza que apunta Tomkins.

Al pintarme a mí para los demás, me pinté en mí con colores más nítidos que los míos primeros. No he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho, libro consustancial a su autor, mediante tarea propia, parte de mi vida; no mediante una tarea y una meta tercera y ajena como todos los demás libros [...] Pinto principalmente mis pensamientos, objeto informe, que no puede reducirse a producto artesanal. A duras penas puedo meterlo en ese cuerpo etéreo de la palabra... Los hechos hablarían más acerca del destino que de mí. Dan testimonio de su papel, no del mío, a no ser por conjeturas y de forma incierta: retazos de una exhibición particular. Me expongo por entero: como una anatomía en la que a primera vista aparezcan las venas, los músculos, los tendones, cada pieza en su lugar.²³⁵

Este fragmento se enfatiza, además, con lo que Korhonen apunta sobre el autor del ensayo como una constructo textual, y de su voz íntima como un artificio; continuo con Montaigne: “los hechos hablarían más acerca del destino que de mí. Dan testimonio de su papel, no del mío, a no ser por conjeturas y de forma incierta: retazos de una exhibición particular”. Esos “retazos” son las notas que Duchamp colocó en cajas, relativas a su obra; estas, de forma desperdigada, son un ensayo que precede a la obra: su precedente.

Cabe recordar aquí el comentario de Paz, en la segunda versión de este ensayo sobre Duchamp, que liga a Duchamp con Montaigne: “En cierto modo cada uno de sus cuadros es un autorretrato simbólico”.²³⁶ A esta cita cabe añadirle, que la pintura de Duchamp fue llamada literaria debido a su

²³⁵ Fragmento de “El autor al lector”, en Montaigne, *Ensayos/seguidos de todas sus cartas escritas hasta hoy día*, trad. Constantino Román y Salamero, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

²³⁶ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, 3ª ed., México, Colegio Nacional/ERA, 1973, p. 22

carácter conceptual; Duchamp respondió a este nombramiento diciendo que era vago e inadecuado, y añadió: “Hay una gran diferencia entre una pintura que sólo se dirige a la retina, y una pintura que va más allá de la impresión de la retina”²³⁷

Octavio Paz interpreta el arte de Duchamp y sus conceptos desde la metáfora: como poemas-pintura. El *libro-maleta* a la manera de Marcel Duchamp es una edición donde el escrito de Paz se convierte en un artefacto más entre la variedad de objetos textuales y visuales incluidos en ella. El diseño de Vicente Rojo se trasmina hacia las fronteras del arte, y muestra al ensayo multiplicado como parte del mismo. A modo de conclusión quiero recalcar nuevamente el carácter colaborativo de esta edición. Paz hizo más de un trabajo en colaboración con otros artistas y poetas. Para conocer más a profundidad la obra de Paz hay que presentarla con todas sus letras, colaboradores y coautores. La riqueza de sus obras colaborativas esta justo en el intercambio que tuvo con las personas con quien las hizo. Esos trabajos colectivos no demeritan su obra, por el contrario, la engrandecen. Paz dijo en uno de sus últimos discursos, con motivo de la inauguración de la *Fundación Octavio Paz* que en México existía la necesidad de abrirse a la pluralidad; estas son obras, que ilustran esa apertura, mucho antes de que él dijera esas palabras.

²³⁷ *Ibid*, p.87.

3.2 El libro- maleta como acto cultural.

*Decimos que es poética una producción en la que cualquier experiencia singular adquiere evidencia destacándose de la continuidad del todo pero conservándose como un reflejo de aquella vastedad ilimitada*²³⁸.

(Italo Calvino. *Bajo el sol jaguar*.)

El estilo de un pensamiento es su movimiento.

Gilles Deleuze y Felix Guattari.

(En Nicolas Bourriaud. *Estética Relacional*)

Para terminar estos acercamientos al *libro-maleta* demostraré la importancia de esta edición como un acto cultural. Para ello me serviré del sociólogo Pierre Bourdieu y el filósofo Mijaíl Bajtín; así como del concepto de estética relacional instaurado por Nicolas Bourriaud. Para Bourriaud el arte “siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo.”²³⁹ Para él la estética relacional no constituye una teoría del arte, sino una de la forma (entidad autónoma de dependencias internas), que se genera “a partir de una unidad coherente, una estructura que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes;”²⁴⁰ el filósofo y curador agrega que tras el surgimiento de la imagen fotográfica y posteriormente la cinematográfica; “la experiencia visual se ha vuelto más compleja, debido a la introducción del plano secuencia como nueva unidad dinámica que conformó el estatuto de un conjunto de unidades que pueden ser reactivadas por un espectador-manipulador.”²⁴¹ Posteriormente concluye que “la forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma

²³⁸ Italo Calvino, *Bajo el sol jaguar*, 2ª reimp, España, Tusquets, 1989, p. 8.

²³⁹ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 14.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico.”²⁴² La estética propuesta por Bourriaud está pensada para el arte de la década de los noventa, sin embargo el filósofo comenta que los artistas de esta década decantaron y tomaron apreciaciones, puntos de vista y criterios de artistas de los sesentas en adelante. Además, las interrelaciones en el arte se han dado en diferentes áreas artísticas desde la antigüedad y el renacimiento. A partir de la apertura que brinda su teoría es que la tomo para apuntalar la importancia de *Octavio Paz/Marcel Duchamp* como un acto cultural que se da como una relación entre “un grupo de artistas y el mundo, y “el que mira” y el mundo”²⁴³. Hago un paréntesis para señalar que el mundo que presenta esta edición no es solo el de Marcel Duchamp, sino también el de Paz y Rojo. Apunta Bourriaud: “El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es esencialmente relacional en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permiten leerlo. Las declinaciones de esta lectura “relacional” con múltiples.”²⁴⁴ Como señalé con anterioridad, la postura que cada uno de los artistas involucrados en la edición del *libro-maleta* tomó con respecto a Duchamp nos brindó una perspectiva de Duchamp diferente, brindándonos un abanico de posibilidades en torno a la forma de apreciar la obra de este artista. Así, esta edición *multi-arte* se convirtió en un objeto relacional: “un lugar geométrico, de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios.”²⁴⁵ Se generó una producción de relaciones ajenas al campo de arte: la relación es con el público, el espectador, el lector.

Con anterioridad mencioné que *Octavio Paz/Marcel Duchamp* es una “obra-testigo”. Pierre Bourdieu señala que toda originalidad estética entre una época y otra época estilística en el arte, está asociada con este tipo de obras. Mijail Bajtín ha señalado que estos actos se suelen dar en las fronteras. Este ejemplar es fronterizo sin lugar a dudas; está en el límite entre

²⁴² *Ibid.*, p.21.

²⁴³ *Ibid.*, p.29.

²⁴⁴ *Ídem.*

²⁴⁵ *Ídem.*

lo visual y lo textual; en el límite entre cuatro voces: traductor, curador, ensayista-antologador y espectador; en el límite entre categorías: *libro de artista*, *libro objeto*, *libro en artes gráficas o plásticas*, etc., y en el límite entre el juego y la solemnidad: la ofrenda.²⁴⁶ Bourdieu escribe también sobre la “seriedad sin espíritu de seriedad”.²⁴⁷ De este tipo de seriedad está cargado el libro-maleta a la manera de Marcel Duchamp.

Mijail Bajtín señala que el *componente estético* de una obra no se relaciona con el material de la misma: palabras o material visual, sino con la “formación estética” que se les dé a estas palabras o materiales visuales, y al proceso psíquico de creación y percepción. La intención de los artistas mexicanos de presentar a Duchamp a partir de la edición del *libro-maleta* converge con la concepción de una “formación estética”, contraponiendo esta formación a la “contemplación artística” a la que alude Bordieu en su libro *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, donde afirma que las obras artísticas cambian al momento de querer ser vistas desde las intenciones del artista. Mientras que Bajtín habla de un “componente estético”, Bourdieu habla de un “componente erudito” que es, dice el sociólogo, “el apropiado para alimentar la ilusión de la iluminación inmediata; uno de los elementos indispensables del placer puro”.²⁴⁸ El libro al que hacemos referencia ahora trata de un pintor que estaba en contra de lo que denominó “arte retiniano” u “olfativo”, —el arte hecho para su contemplación, o el arte que huele a pintura—. Hasta el siglo XIX las artes visuales se caracterizaron por este carácter contemplativo, de allí que las grandes obras maestras de la historia tengan un aura, Bourriaud indica que a partir de la

²⁴⁶ Marcel Duchamp no conoció físicamente esta edición, sólo accedió al ensayo de Paz a partir de la traducción del mismo por Monique Fong. Octavio Paz presionó mucho a Vicente Rojo en sus cartas, sin embargo el libro no estuvo listo antes de que Duchamp muriera el 2 de octubre de 1968, mismo día de la matanza de Tlatelolco.

²⁴⁷ Bourdieu, *op.cit.*, p. 51.

²⁴⁸ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus/Alfaguara, 1979, p. 28.

estética relacional el aura del arte es asociación libre y está en el público.²⁴⁹ El reto que nos pone en frente el arte conceptual es justo el de pensar la obra, de allí que proponga que el punto de vista artístico de Duchamp convenga más al de “formación estética” donde, en efecto, se contempla un contenido y un material determinados, pero el material estético proviene de una idea o concepto (palabra que al franco-estadounidense le hubieran gustado más). Bourdieu señala la importancia de la intención del autor en toda obra artística para lograr la atención del espectador. Duchamp, de acuerdo a la interpretación de Paz, tenía una posición *meta-irónica* al momento de concebir su obra: deseaba hacer un arte del concepto, de la idea, cambiar los arquetipos, recrear los mitos desde otra perspectiva, criticar a la sociedad con materiales antes no vistos, transformar el placer puro de la mirada en la incógnita dentro de la mirada. Resulta claro que el problema ante el que el espectador se enfrenta es más de “formación” que de “contemplación.”

Esta edición pretende introducir al lector en la obra de Duchamp, darle herramientas que lo hagan vivir el texto de Octavio Paz. Mientras lee el ensayo, puede tener en sus manos el *gran vidrio* en claracil reproducido por Vicente Rojo y empezar a forjar su mirada para que encuentre sentido a cada uno de los elementos que componen la edición. Cuando Paz hace referencia a los *ready-mades*, el lector puede sacar del sobre los nueve que fueran elegidos, casi todos citados en el ensayo, e interactuar allí con la imagen, aquí con la interpretación escrita a la misma. La obra de la que hablamos muestra una postura de “transgresión simbólica”.²⁵⁰ El arte ya no es sólo una fuente de placer, es también una fuente de reflexión.

Bourriaud explica que “las reflexiones más fructíferas surgieron de artistas que lejos de abdicar su conciencia crítica trabajaron a partir de las posibilidades que brindaban las nuevas herramientas, sin por eso represe-

²⁴⁹ Bourriaud, *op.cit.*, pp. 72-73.

²⁵⁰ Bourdieu, *op. cit.*, p. 45.

tarlas en tanto técnicas.”²⁵¹ Esta observación me hace recordar la “artesanía industrial” con la que Rojo enfatiza el proyecto *Octavio Paz/Marcel Duchamp*. Para él no hay una técnica, todo parte de Duchamp, el libro surge como una artesanía que traspasó el proceso de la manufactura, y llegó al del pensamiento, la comunicación y la relación entre personalidades.

Vicente Rojo buscó darle claves al espectador para entender mejor la propuesta de Duchamp. Al tener el lector frente a sí esa multiplicidad de voces escritas: Paz, Segovia, y Rojo; entendiendo por voz visual también la expresión artística del propio pintor francés, la aprehensión del arte del concepto resulta mucho más sencilla.

El significado del *libro-maleta* es un “acto cultural”, una “presentación” como lo denominó Vicente Rojo en la entrevista. Cuando pregunté a Vicente Rojo cuál era su apreciación de este objeto como un acto cultural me respondió que surge precisamente en la época de apertura en México a la que referimos en el primer capítulo:

Yo veo que corresponde a esa época que estaba mencionando donde había una serie de elementos que se iban abriendo en México, que hasta ese momento por una cierta cerrazón del nacionalismo, habían quedado un poco como ocultos; aunque había, evidentemente, todo un conjunto de escritores, de pintores o poetas que sabían quién era Marcel Duchamp y que tenían una información muy amplia. Por ejemplo, si nos vamos un poco más lejos, el grupo de Contemporáneos. Así que ese mundo que había bajo el nacionalismo que era quien dominaba la escena cultural, fue el que fue dando esa apertura que comienza, yo creo, a mediados de los años 50 y se hace muy presente a mediados de los años 60, precisamente a partir de libros como este y de temas como ese.²⁵²

El objetivo de las *Cajas* de Duchamp era preservar la obra, en el caso de Paz y Rojo, al autor. El sentido es lo que comparten ambos objetos:

²⁵¹ Bourriaud, *op.cit.*, p.82.

²⁵² González, *op.cit.*, p.252.

la conservación y valoración del artista. Si acaso Paz y Rojo, inconscientemente, dan un paso más y no sólo preservan, sino también abren una puerta y retoman lo que Duchamp, en palabras de Paz, pretendía con sus *ready-mades*: lograr un acto puro, pues en la selección de los objetos no hay un propósito ni delectación estética, sino sólo un gesto, un juego filosófico, una dialéctica con el espectador.²⁵³ Acabamos de recuperar las tres finalidades del *ready-made* según Paz; aplicadas a la edición que nos atañe, el gesto es dar a conocer la obra de Duchamp, el juego filosófico es el método para lograrlo: combinar imágenes volátiles y texto, la dialéctica es dejar este juego en manos del espectador sin instructivo alguno más que los seis elementos en que se “divide” la edición. Si el *ready-made* pretendía generar una incógnita al espectador o hacer un acto contradictorio del objeto que representa, lo que recupera el *libro- maleta* es la incógnita. Paz da las bases para incursionar en la obra de Duchamp, pero deja muchas puertas abiertas para el lector, así mismo la libertad en el manejo de la maleta es otra incógnita, muestra de que no se puede entender a Duchamp si no se juega. Bourriaud define lo gestual como “el conjunto de las operaciones necesarias, puestas en juego por la producción de obras de arte, sin fabricación a la producción de signos periféricos (acciones, hechos anécdotas)”²⁵⁴

Octavio Paz/ Marcel Duchamp nos presenta un juego de poéticas como elementos definitorios de estilo que no se encuentran sólo al nivel del texto, sino también al nivel de la imagen visual y la traducción. La edición mexicana de Duchamp tiene ese carácter de juego que sólo tienen, de Duchamp, algunos de sus *ready-mades*; con la diferencia de que no pueden jugarse. Aquí el espectador puede jugar. Mientras que en la obra de Duchamp la poética podría encontrarse en el correlato de la expresión pictórica con las historias que gestan cada pintura o *ready-made*; en la edición mexicana la encontraremos en la propuesta lúdica. Con esto tenemos otra aportación de este ejemplar a la obra del pintor; Paz no intentó hacer

²⁵³ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, México, ERA, 1972, 35-36.

²⁵⁴ Bourriaud, *op.cit.*, p. 140.

crítica de la pintura o del arte, sino generar una poética de la obra de Duchamp. Bajtín señala que la “forma estética” debe de estudiarse y entenderse en dos direcciones:

1. Desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con éste; 2. desde dentro del conjunto material, compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma.²⁵⁵

Ya que estamos usando a Bajtín para hablar de Duchamp y su edición en México, démosle a la obra de Duchamp la lectura poética que merece, no en vano Paz buscó hacerlo. Crítica, mito y poética se conjuntan para crear esta edición.

Esta investigación propone la lectura del *libro-maleta* desde una poética del acto cultural que abarque las diferentes fronteras en que se mueve este ejemplar y ate cabos en sus relaciones multivisuales y multivocales.

El ejemplar nace poco después del fallecimiento del pintor al que documenta; es un ejemplar melancólico. Ortega y Gasset definió a la estética como “la cuadratura del círculo; por consiguiente, una operación bastante melancólica”.²⁵⁶ Esta edición transitoria, “testigo”, resurge a poco más de cuarenta y cinco años de su edición, en una época de *tablets* y *libros digitales*, con el fin de hacernos recordar esas primeras iniciativas editoriales en las que el libro empezaba a presentarse con otras formas: museos, maletas, cajas, archivos; posteriormente esculturas (*libro-objeto*).

Su análisis es pertinente. Su lectura como una poética del acto cultural en un México que, de acuerdo a Octavio Paz²⁵⁷, “tendía a ver hacia adentro y a sólo pintarse a sí mismo”, es fundamental. La poética es una herramien-

²⁵⁵ Bajtín, *op.cit*, p.60.

²⁵⁶ Ortega y Gasset, *op.cit*, p. 98.

²⁵⁷ Octavio Paz. Tamayo Paz y la Pintura, en UNAM, *Tamayo*, México, Imprenta Nuevo Mundo, 1959, p. 9-21.

ta, y eso me recuerda los versos de Gabriel Celaya en *La poesía es un arma cargada de futuro*:

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.²⁵⁸

Duchamp recurrió a la poética, a la “poesía-herramienta” sin pensar en generar “bellos productos”, sino en hacer del arte algo común, tan común como “el aire que todos respiramos/y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.” Para Duchamp el “canto” será la “imagen” o el “concepto”. *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, indica esta relación de la poética con la imagen. Esta *edición-multiarte*, y posteriormente los libro-arte donde Phillipot clasifica los *libros de artista*, demuestran que no ha llegado el fin del arte, sino que hay una puerta abierta a una reflexión sobre el mismo, en relación a otras artes.

Bourriaud dice que “el artista de hoy aparece como un operador de signos — y sentidos—, que modela las estructuras de producción con el fin de lograr dobles significados;”²⁵⁹ yo aumentaría: múltiples significados.

²⁵⁸ Gabriel Celaya, *Cantos Iberos*, Madrid, Ediciones Turner, 1975, pp. 57-58.

²⁵⁹ Bourriaud, *op.cit.*, p. 137.

Conclusiones

La “cosa” artística se plantea a veces como un “hecho”, un conjunto de hechos que se produce en el tiempo o el espacio, sin que su unidad — que hace de ella una forma; un mundo— sea replanteada.

Nicolas Bourriaud. *Estética Relacional*.

Con este trabajo se generó una investigación de carácter estético, histórico y social sobre el *libro-maleta: Octavio Paz/Marcel Duchamp*. Como se pudo ver, se trata de una “obra-testigo” que abrió campo a nuevas perspectivas en torno al libro y la edición; una obra fronteriza y de encuentro.

El estudio demostró que nos encontramos ante una obra coautorial de carácter colaborativo, en la cual el diseño enriqueció al texto. Asimismo, se le dio el nombre de *multiarte* a la edición, dando mayor peso al conjunto editorial que es el que contiene la propuesta de multiplicidad del objeto, mediante diferentes expresiones artísticas: fotografía, pintura, diseño, literatura. Dimos un marco histórico que nos contextualizó en cuanto al momento en el que esta edición fue elaborada; la importancia del artista al que se dedicó, y la evolución del libro como objeto artístico, hasta llegar al *libro de artista* y las *obras libro*.

Asimismo, demostramos el valor de esta edición en relación a su proceso editorial, no sólo en relación al proceso del mismo, sino a las diferentes correspondencias que se dieron para generarla. A partir de la labor de Octavio Paz, Vicente Rojo y Tomás Segovia, se generó la dimensión polifónica que brindó a la edición su carácter de multiplicidad, no sólo en cuanto a los elementos que la contuvieron, sino en cuanto a las voces que la compusieron. Estas voces efecuaron un diálogo amistoso — en el sentido de Korhonen para quien “la amistad textual pertenece a la escritura y a la lectura ya que cuando leemos, encaramos en un texto escrito, otra forma de ser, un alternativa a nuestra propia existencia [...] El texto, [la edición], es inmortal.”²⁶⁰

²⁶⁰ Korhonen, *op.cit*, p.49.

Valoramos esta edición como un multi-retrato, ya que presenta a Duchamp desde diferentes perspectivas visuales cercanas al mismo: el álbum de fotos, la reproducción de su obra, sus escritos, su crítica y traducción, y un multiensayo, debido a que nos muestra la capacidad de Paz, Rojo y Segovia para retomar la obra de Duchamp y “ensayarla” a su modo, buscando acercarse al autor desde el estudio de sus obras y textos, con lo que nos percatamos de la capacidad del artista para ver su vida y obra como un ensayo constante.

Vinculamos a Duchamp y su obra a la intención de Paz y Rojo en presentar a este artista de acuerdo a su peculiar estilo artístico, haciendo hincapié en la apropiación que hicieron del mismo, y que Rojo considera un acto “duchampiano”; en esta línea mostramos las propuestas contenidas en esta edición y la diferenciamos de sus modelos: las *Cajas* de Duchamp.

Establecimos una conexión con el tema de la identidad, mismo que caracterizó la obra de Duchamp; así se resaltó el deseo de identificar a un pintor poco conocido en un país al que era casi ajeno. Esta edición consigue dejarnos a la espera del *momento por venir*, como en un *ready-made*, de un espectador que lo opere.

Cabe señalar algunas contribuciones generales importantes como el reconocimiento de la labor coautorial de Vicente Rojo, y de traducción de Tomás Segovia. Desde el título de la edición, Octavio Paz ocupa un espacio central, incluso sobre Duchamp; un fruto de este trabajo fue equilibrar este centralismo y dejar salir las voces de los demás participantes en esta edición de carácter colectivo. De este modo vislumbramos su “creativa transparencia social” que nace— según Bourriaud— “porque los gestos que la forman y la informan, elegidos o inventados libremente, forman parte de su tema.”²⁶¹

En *Octavio Paz/Marcel Duchamp* se compenetra la representación del modelo con la presentación del tema; de esta manera es posible establecer una relación entre el retrato y el ensayo. La edición se caracteriza por tener

²⁶¹ Bourriaud, *op.cit.*, p. 49 y 50.

un mecanismo de lectura particular; el de cotejar el texto con las fotografías de Duchamp, y de su obra, de manera libre. El *libro- maleta* genera, de este modo, un sistema de significados, pero todo este sistema gira en torno a un mismo personaje: Marcel Duchamp.

Obras como *Octavio Paz/Marcel Duchamp* y *Los discos visuales* son ejemplos de expansión en las artes: crecen las artes visuales y crece la escritura; el arte editorial, y el libro. Nada vuelve a ser como antes, sino que este intercambio se convierte en una constante que conduce a una nueva manera de interpretación de las artes. El análisis de *Octavio Paz/Marcel Duchamp* nos dirige a una reflexión más profunda, a la necesidad de trabajar la obra de Octavio Paz desde su contexto, con todas las personas que estuvieron en torno a ella— cuando fueron ediciones colaborativas. Llevó también a la historia del *libro de artista*, la que se indagó a fin de incluir esta edición como parte del género *libro-arte*, pero demostrando que dicho género cabe también dentro del campo editorial y literario, no solo en el de las artes plásticas.

Este es el primer trabajo de investigación enfocado al *libro-maleta*. Quedan aún muchas puertas abiertas en torno a su estudio e interpretación: la traducción de Tomás Segovia, las diferentes versiones del ensayo de Paz, la profundización del estudio comparativo entre las *Cajas* y el *libro-maleta* diseñado por Vicente Rojo, el estudio comparativo entre las ediciones inglesa y francesa, con la mexicana, por mencionar algunos. Este trabajo muestra la importancia histórica de este objeto como un proyecto colectivo de innovación, que vierte al español por primera vez fragmentos de las notas y juegos de palabras escritos por Duchamp, que experimenta con las posibilidades editoriales de su época y se arriesga a jugar con los criterios artesanales e industriales, de pronto irreconciliables.

Al ver este objeto mediante los tres estratos establecidos: histórico, de producción y de sentido, pudimos fundamentarlo como un descendiente de las obras de Duchamp, un objeto intencional que expone a este artista fundamental para la historia del arte contemporáneo, mediante la parti-

cipación de tres hombres históricos en el medio cultural mexicano. Esta edición es un “dispositivo relacional”²⁶²; un espacio de reflexión abierto por el “coeficiente del arte” — como lo denominó Marcel Duchamp—y participa de lo que Bourriaud llamó la cultura de lo interactivo, que plantea la transición del objeto cultural como hecho establecido. Esta edición es un espacio para el encuentro individual y colectivo; una propuesta que surge a partir de una relación dinámica, cuya práctica nos lleva a hablar de formaciones— en el sentido de Bourriaud—, ya que no es un objeto cerrado en sí mismo por una firma o estilo, e involucra al espectador y lo obliga a una reflexión — en el sentido de formación de Bajtin. Finalmente, otro objetivo que cumplió este trabajo fue el de mostrar que esta edición mantiene una propuesta artística, indiscutiblemente de que su formación no estuviera vinculada al cien por ciento con formaciones artísticas.²⁶³

Es momento, ahora, de abrir el estante de los *libros de artista y obras libro*; aquéllos que no les temieron a las fronteras y las traspasaron completamente, y trabajarlos desde el campo de la literatura, a fin de replantearlos como objetos híbridos, que están en un lugar completamente nuevo; una identidad que no es sólo plástica, sino también poético-literaria.

No puedo terminar este trabajo sin subrayar lo importante que fue para su desarrollo la estancia que realicé en Filadelfia y Nueva York con apoyo de la Universidad, donde visité el Department of Prints, *Drawings, and Photographs* y el Archivo del Perelman Museum, en Filadelfia. Allí pude exponer en una mesa el *libro-maleta Octavio Paz/ Marcel Duchamp* al lado de las cajas del artista franco-americano. Pude también tomar fotografías donde puede apreciarse el trabajo de diseño de Rojo en comparación con el original de Duchamp, ver las diferencias, las propuestas— como los *ready-*

²⁶² Bourriaud, *op.cit.*, p. 28

²⁶³ Bourriaud señala que mientras se establezca un mundo relacional y dinámico en la práctica artística habrá una propuesta artística también aún si las formaciones de esta práctica están relacionadas con el arte o no: “las obras que forman un “mundo relacional”, un intersticio social, actualizan el situacionismo y lo reconcilian, en lo posible, con el arte”. *Ibid.*, pp. 22 y 81.

mades a modo de tarjeta postal. En el Perelman Museum me entregaron un listado de todas las obras de Duchamp que poseen y las fichas explicativas de las tres cajas que vi, la de la *Caja blanca* resultó muy útil, ya que no hay mucha información sobre ella en internet ni en libros, en México. También quiero mencionar la ayuda de Francis Naumann, Rhonda Roland Shearer y Monique Fong, en EUA, y de Vicente Rojo, Felipe Ehrenberg y Áurea Ruiz —bibliotecaria del Centro Cultural Tlatelolco—, en México; los primeros me ayudaron a determinar puntos importantes sobre la vida y obra de Duchamp; Rojo aportó información relevante sobre la historia y la producción del diseño editorial, en tanto que Ehrenberg me aclaró aún más el campo artístico de *libro de artista* y su historia como obra y especialidad; finalmente, en el Proyecto Juan Acha, del Centro Cultural Tlatelolco, consulté el libro *Sur Marcel Duchamp* de Robert Lebel y la *Enciclopedia de Arte Skira*: Paz retomó el estudio de Lebel para realizar el suyo de Marcel Duchamp, mientras que Rojo pegó las láminas de *El gran vidrio* en el ensayo de Paz, inspirándose en los libros de Skira. Todo este proceso de búsqueda en torno a la edición fue de gran valía para la interpretación de la misma, y las imágenes que incluyo en la tesis dan cuenta de ello.

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Versión de Juan David García Bacca, 2ª ed, México, Coordinación de Humanidades/UNAM, 1946.
- AROESTE Meshoulam, S. (2010). *Libro de artista: espacio alternativo*. Doctorado, México, Casa Lamm, 2010.
- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1975.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. [Urtext]*, Trad. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003.
- BENSE, Max, *Sobre el ensayo y su prosa*, México, UNAM/CCyDEL, 2004.
- BERISTAIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 2003.
- BOLLACK, Jean (2000) *Sentido contra sentido*. Madrid. Arena. 2004
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus/Alfaguara, 1979.
- BOURRIAUD Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- CABANNE PIERRE, *Conversando con Marcel Duchamp*, 2ª reimp., México, Ed. Alias, 2006.
- CARRIÓN Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, México, Tumbona/CONACULTA, 2012.
- COLEGIO DE MÉXICO/UDLA/ERA, 3ª ed., *Vicente Rojo. Diseño gráfico*, México, ERA, 1990.
- CALVINO, Italo, *Bajo el sol jaguar*, 2ª reimp, España, Tusquets, 1989.
- CELAYA, Gabriel, *Cantos Iberos*, Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- DANTO, Arthur C, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, Paidós Estética, 1997.
- DEBROISE Oliver, et al, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: UNAM, 2006.

- D'HARNONCOURT Anne, Kynaston Mc Shine, *Marcel Duchamp*, Nueva York, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art Press, 1989.
- DE MONTAIGNE, Michel, *Ensayos Escogidos*, UNAM, México, 1978.
- DEMOS, T.J, *The exiles of Marcel Duchamp*, London, Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- DRUCKER, Johanna, *The Century of Artists' Books*, New York City, Granary Books, 2004.
- DUCHAMP Marcel, *Escritos Marcel del Signo, seguido de notas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2012.
- DUCHAMP Marcel, *The portable museum. The making of the Boîte en Valise [...]*, edited by Ecke Bonk, London: Thames and Hudson, 1989.
- HELLION, Martha, *Libros de Artista*, Tomo I, México, Turner, 2003.
- _____, *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Tomo II, Turner, 2003.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, México, Taurus/Alfaguara, 1998.
- Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture*, Anne Collins Goodyear and James W. McManus ed., Washington, National Portrait Gallery. Smithsonian Institution/MIT Press, 2008.
- Histoire de la Peinture Moderne. De Picasso au Surréalisme. (Du Cubisme a Paul Klee)*, Geneve-Paris, Albert Skira, 1950.
- JUANES, Jorge, *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido*, México, Ítaca, 2008.
- JUDOVITZ, Dalia, *Unpacking Duchamp. Art in Transit*, London, University of California Press, 1998.
- KARTOFEL, Graciela, Manuel Marín, *Ediciones de y en Artes Visuales. Lo formal y lo alternativo*, México, UNAM, Colección Biblioteca del Editor, 1992.
- KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After*, London: The MIT Press, 1993.

- KORHONEN, Kuisma *Textual Friendship. The essay as impossible encounter*, New York, Humanity Books, 2006.
- LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959.
- LLOP, Rosa, *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*, Barcelona, Gustavo Gili, SL, 2014.
- LOTMAN, Yuri, *Universe of mind*, Great Britain, Indiana University Press, 1990.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur o La locura de Elbehnon*, Trad. José Miguel Barajas, México, AUIEO, 2013.
- LÓPEZ RODRIGUEZ, Juan Manuel, *Semiótica de la comunicación gráfica*, México, EDINBA/UAM Azcapotzalco, 1993.
- MINK, Janis, *Duchamp*, Colonia-Alemania, Taschen, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El sentimiento estético de la vida* (Antología), Madrid, Tecnos, 1995.
- OSBORNE, Peter, *Philosophy in cultural theory*, London: Routledge, 2000.
- PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, México: ERA, 1972.
- _____, *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, ERA, 1968.
- _____, *Obras Completas 1. La casa de la presencia. Poesía e Historia*, 2ª ed, México, F.C.E, 1991.
- PAZ, Octavio- Arnaldo ORFILA, *Cartas Cruzadas*, 1ª reimp, México, Siglo XXI, 2005.
- PEIRCE, Charles, Sanders, *Collected papers*, Harvard, Cambridge, 1931.
- Portraiture: Faicing the subject*, edited and introduced by. Johanna Woodall, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- PHILLPOT Clive, *Booktrek. Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*, Monts (Indre-et- Loire, JRP/Ringier & Les presses du reel, 2013.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1989.
- RENÁN, Raúl, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1988.
- ROJO, Vicente, *Alas de Papel*, México: ERA/Colegio Nacional, 2005.

- _____, *Diario abierto*, México, ERA, 2013.
- _____, *Escrito/Pintado.*, México, El Colegio Nacional/MUAC/ISSSTE, 2015.
- ROUILLÉ , André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005.
- TOMKINS, Calvin, *Marcel Duchamp. The afternoon Interviews*, New York, Badlands Unlimited, 2013.
- _____, *Duchamp*, Madrid, Anagrama, 2006.
- TUAZON, Oscar, *Haciendo libros*, Colecc. The Social life of book, Victoria-Gasteiz, Centro Cultural Montehermoso, Mayo 2012.
- UNAM, *Rufino Tamayo*, México, Imprenta Nuevo Mundo, 1959.
- VERA, Luis Roberto *Coatlicue en Paz. La Imagen Sitiada [...]*, Puebla, Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Fomento Editorial, 2003.
- WALLIS, Brian, *Arte después de la Modernidad*, Akal, 2001.
- WEINBERG, Liliana, *Umbrales del ensayo*, México, UNAM/CCyDEL, 2004.
- WEST, Shearer *Portaiture*, New York: Oxford University and Press, 2004.

Artículos

- BEDIENT, Calvin, “Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare by Octavio Paz”, en *The new republic*, Octubre 14, 1978, pp. 30 y 31.
- D’HARNONCOURT, Anne, *Review 72.No.6*, Fall, 1972, pp. 39.
- EHRENBERG, Felipe “La BGP treinta años después”, escrito inédito leído en el IAGO-Oaxaca, el 6 de Septiembre de 1998. Cortesía del artista.
- FONG, Monique, “Entre Octavio Paz y Marcel Duchamp”, en *Tierra Adentro. El joven Paz*, No. 189-190, México, Marzo-abril 2014., pp. 70-81.
- LÉSPER, Avelina, “Aprensión ante el abismo. Una mirada a la obra de Vicente Rojo”, *Revista Nueva Era*, México D.F, marzo-abril 2011, pp. 102-103.

- PAZ, Octavio , “Inédito”. *Materia y sentido: el arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*. Ed. Landucci. México: Instituto Nacional de Bellas.
- _____, “Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza. La novia desnudada por sus solteros (fragmento)”, en *Revista de Bellas Artes*, No.47, marzo-abril, 1967, pp. 19-51.
- PAZ, Octavio, Vicente Rojo, “La fragua de dos libros”, en *Revista Syntaxis* 25, Tenerife, Islas Canarias, España, Invierno 1991, 122-165 pp.
- PEREIRA, Armando, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, en *Literatura Mexicana*, Vol. 6, No.1, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1995, pp. 187-212.
- XIRAU, Ramón, “Efraín Huerta y Octavio Paz” en, *Diálogos. Artes/Letras/ Ciencias Humanas*, Vol. 5 [25] Enero-Febrero de 1969, México D.F, 36-39 pp.

Artículos de Internet

- ÁVILA, Sonia, “Auge del libro de artista”, en *Excelsior Especiales: Expresiones. Cultura*, Ciudad de México, 3 de mayo de 2015, s/p:
<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/03/1022062>
- CRESPO, Bibiana, “Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte”, en *Arte, Individuo y Sociedad* 22 (1), Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2010, 9-26 pp.
 En, http://www.arteindividuoysoiedad.es/articulos/N22.1/Bibiana_Crespo.pdf, Revisado el día 7-ago-2012
- “Exhibition on Line: Part I: Parallèlement”, *Les Maîtres de Arts Graphiques* s/f: <http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXB.Parallelement.html> Recuperado el 25 de Julio de 2015.
- GONZÁLEZ GOTTDIENER, Natalia. “Entrevista a Vicente Rojo con motivo del *Libro-Maleta Octavio Paz / Marcel Duchamp*”, en *Les Ateliers du*

- SAL, Número 4, 2014, 245-257 pp. En <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2014/06/21gonzalez1.pdf> , Última Rev. 8-mar-2015.
- HASKELL, Erick T, Review: “Castleman and Drucker: Re-Viewing the Artists’ Book”, en *SubStance*, Vol. 26, No. 1, Issue 82: *Special Issue: Metamorphoses of the Book, 1997*, pp. 160-162: http://www.jstor.org/stable/3684837?seq=1#page_scan_tab_contents, Revisado el 15 de julio de 2015.
- JUANES, Jorge, “Duchamp y el debate de la pintura”, en *Ciclo Literario*, Nov, 2007: <http://www.cicloliterario.com/ciclo66noviembre2007/duchamp.html> s/p, Revisado el 3 de marzo de 2015.
- KIBÉDI, Varga, Aarón “Describing Word-and-Image Relations” en *Poetics Today*, Vol.10, No.1, Art and Literature I (Spring. 1989), 31-53 pp. Recuperado en: Duke University Press: <http://www.jstor.org/stable/1772554>, el día 12/02/2013.
- LA IMPRENTA, “Edward Ruscha y el libro de artista”, en *Blog Laimprenta*, Valencia, 30 de mayo 2014: <https://www.laimprentacg.com/edward-ruscha-y-el-libro-de-artista/>
- LLORED, Patrick y Armando Pons, “Entrevista a Jean Bolack por Patrick Llored y Armando Pons”, en *DDOOSS: Asociación de Amigos del Arte y de la Cultura de Valladolid*, enero de 2001, s/p: http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Jean_Bollack.htm.
- LEBRERO, Nereda, “Marcel Duchamp: vida y obra de un artista inquieto”, en *moove magazine*, 23 febrero 2015, <http://verynicethings.es/2015/02/marcel-duchamp-vida-y-obra-de-un-artista-inquieto/> Revisado el día 3 de marzo de 2015.
- “Los libros de Cortazar. Formatos curiosos.” en *Centro Virtual Cervantes*, http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/formatos_curiosos.htm
- MATISSE Henri, “Jazz”, en *Cargo Collective*:

- <http://cargocollective.com/t-oo/Henri-Matisse-Jazz>. Revisado el 26 de julio de 2015.
- MEYER Michel, *De la métaphysique à la rhétorique, essais à la mémoire de Chaïm Perelman avec un inédit sur la logique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986: [HTTP://DIGISTORE.BIB.ULB.AC.BE/2010/DL2353705_000_F.PDF#PAGE=146](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2010/DL2353705_000_F.PDF#PAGE=146)
- MONTAIGNE, Michel de., *Ensayo, seguidos de todas sus cartas escritas hasta hoy día*, trad. Constantino Román y Salamero, Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2003: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_156.html, Revisado el día 2/11/2015.
- MORENO VILLARREAL, Jaime, "Finding Duchamp: el escalón previo a la fama" en, *Revista Luna Park*, 7 de abril 2013: <https://revistalunapark.wordpress.com/2013/04/07/plastica-finding-duchamp-el-escalon-previo-a-la-fama/> Revisado el día 3 de marzo de 2015.
- SEGOVIA, Tomás, "El oficio del traductor", en Luis González, Polux Hernández coord., *Actas del IV Congreso "El español, lengua de traducción, del 8 al 10 de mayo de 2008, Toledo"*, Madrid, Esletra, 2010, p. 591: http://cvc.cervantes.es/Lengua/esletra/pdf/04/059_segovia.pdf.
- STAIRS, David, "Boundless", en *Archive Künstlerbücher*: <http://www.artistbooks.de/suchen/suchen-ort.php?WERTORT=San%20Francisco,%20CA>.
- SUBDIRECCIÓ GENERAL DE LLIBRE, ARXIUS I, BIBLIOTHEQUE, *Especial Tomás Segovia*, 2011, Valencia, Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Sporti, 2011.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, "Creación: historia del concepto" en *Criterios*, nº 30, julio-diciembre: La Habana, 2007, pp. 238-257
En <http://www.criterios.es/pdf/tatarkiewiczcreacion.pdf>. Revisado el día 23/11/ 2013.

WHITE, Rupert, Interview: “FLUXSHOE Felipe Ehrenberg, Stuart Reid and Barry McCallion”, 9/11/11, pp. 1-18 en [artcornwall.org](http://www.artcornwall.org):
http://www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%20reid_felipe_ehrenberg2.htm

WOUDSMA, Henk, *Libros (artistas Artistas libros) de Holanda y Bélgica Parte 1: 70 y 80 años.*, s/f:

<http://kunstenaarsboeken.blogspot.mx/2011/09/ulises-carrion.html> Revisado el 26 de julio de 2015.

ZAID Gabriel, “La Carretilla Afonsina”, *Letras Libres*, Enero 1999, pp. 30-32: http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_5631_5511.pdf. Revisado el 28 de julio de 2015.

Sitios web:

Página de Margaret Randall: <http://www.margaretrandall.org/> Consultado el 26 de julio 2015.

Página de Francis Naumann: <http://www.francisnaumann.com/> Consultada el 5 de mayo 2014.

Página del Museo Nacional de Arte Reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/en> Consultada el 3 de marzo de 2015.

Página The Clevelan Museum of Art: <http://www.clevelandart.org/>. Consultada el 26 de Julio, 2015.

Página de Taller Dittoria: <http://tallerdittoria.com.mx/>

Página de *El Colegio Nacional*: www.colegionacional.org.mx.

Entrevistas y conversaciones inéditas

Entrevista con Felipe Ehrenberg, 26 de enero de 2015, Skype.

Conversación con Nieves González, 7 de julio de 2015, Biblioteca de la *Fundación Alumnos 47*.

Charla con Francis Naumann el viernes 21 de marzo de 2014, en su *Galería Francis M Naumann, Fine Art*.

Correos con Monique Fong de Abril a Agosto de 2014.