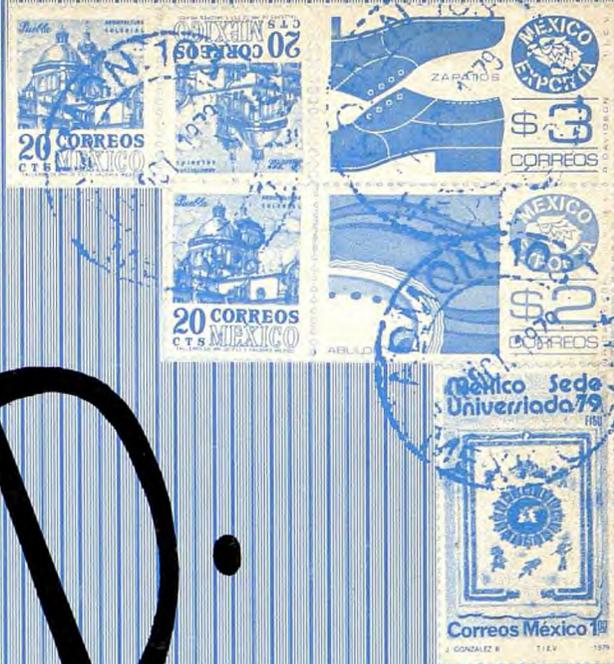


REMITE

Andrés
González Pagés



C.O.D.

PARA

Lectores

de

ojos solventes

A, DGB



CONSEJO EDITORIAL DEL GOBIERNO
DEL ESTADO DE TABASCO
México, 1980

BIBLIOTECA JOSÉ M.A. PINO SUÁREZ
COL. "JORGE GURRIA LACROIX"

Primera edición, 1980

Es propiedad del autor

Copyright 1980

Carátula y viñetas de José Manuel Sánchez

Diseño: Armando García de Fernando

El autor agradece a la señora Margarita Godínez de Zamudio la transcripción del original y el haberle objetado más de una vez tal o cual palabra, incluso tal o cual giro, objeciones que aquél hubo de aceptar también a veces dada su viabilidad.

Este libro fue escrito entre los años 1970 y 1975 y actualizado posteriormente cuando así se hizo necesario.

Fotografía de la página 135 original de Abraham Osereski.

Andrés
González Pagés

AM
868M
6000

C.O.D.

Lectores
de
ojos solventes



CONSEJO EDITORIAL DEL GOBIERNO
DEL ESTADO DE TABASCO
México, 1980

FT
863M
966G
NT 14813

**Para Juan José Arreola, cuya brújula literaria
ha conducido a muchos al puerto del buen oficio,
y quien cree que el hombre sigue necesitando de
la palabra para no dejar de serlo.**

Pretension siempre desairada ha sido para el **Ingenio**, solicitar el agrado del **Público**. Este, y aquel por lo comun están poco, ó nada acordes en sus principios. El **Ingenio**, puesta la mira de la reflexión en un objeto solo, egercita con mas intencion lo contemplativo, y lo mas eficaz de su accion reflexiva, para producir pura, y exacta la Idéa de la imagen, que recibió el alma. Al contrario el **Público**, como sugeto formado de tantos caprichos, como individuos, le trasladan de imaginario á efectivo, jamás se contenta, ni satisface de un objeto solo: quiere multiplicados. los motivos de su atencion; y confundido con la variedad, dificultosamente se determina á juzgar con precision de lo que se le presenta.

Esta inconexion, que diversifica al **Público**, y al **Ingenio**, constituye á este desgraciado, quanto hace aquel descontentadizo. Aun mas que en esta contrariedad se halla manifiesto el desagrado del **Público**, en lo mui grave, y magestuoso; y es la razón. El **Ingenio** del hombre nunca mas acredita la nobleza de su origen, que cuando procede circunspccto en su modo de pensar: y el **Público** jamás halla mas lisonjera, y lisonjeada su fantasía, que quando se le ofrecen objetos, que le provocan á la risa, huyendo como de un enojo conspirado contra su carácter de lo que se resiste de la seriedad, y juiciosas diserciones.

Este achaque no es enfermedad propia de una Provincia, ó Reino, es epidemia que brota ronchas en todo el mundo. Algunos presumidos de Criticos de gavilla, y de esos que ván á ochavo la docena, pretenden persuadirnos, que esta especie de mal gusto, se halla mas abundante en todos aquellos Países, donde el descuido de la educación usurpa las asitencias del conocimiento á la juventud, y el buen empleo del juicio á la vejez; pero esto es galantería de la mordacidad. En todas partes hai estomagos populares, y bocas, que no mascan sino yervas silvestres. En todos los ángulos del Universo, ó rincones de este hospedage de despropósitos, hai entre col y col lechuga y yerva buena cercada de hortigas.

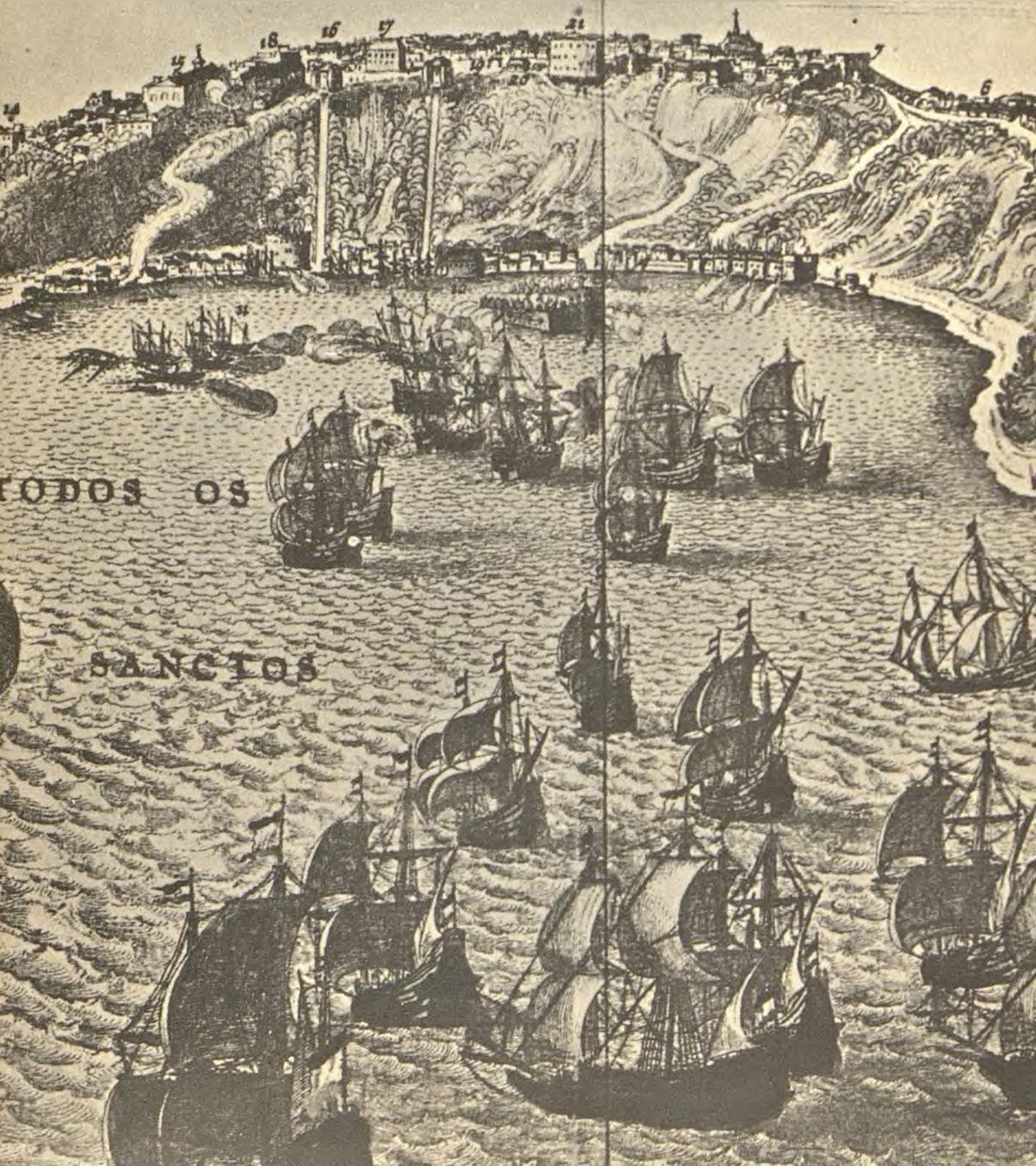
Esta situacion, que no podemos enmendarla los hombres, sin corregir nuestras ridiculeces, hace empleo arriesgado, y bastante Infeliz al ofrecer alguna obra al **Público**; porque si es racional, y bien complexionada, hai pocos inteligentes, que la dén los sufragios de su aprecio; y si es del genio popular la miran con ceño los que precian de Cortejos de la razón. Por esta causa es yá poco menos que imposible el congraciarse con los hombres; porque yá se acabó aquel tiempo en que, como dice el Conde Don Bernardino de Rebolledo:

Fueron servir, y obligar,
Caminos para valer,
Quando no era el merecer,
Estorvo del alcanzar:
Que yá en ninguna eleccion
Tienen los meritos parte,
Despues, que se debe al Arte,
Lo que antes á la razon.

A vista de esta verdad, que con desaprecio del merito se ha hecho lei de la extravagancia por costumbre de la sinrazon, yá no quiero guedejas, vigotes, ni calzas atacadas; desde hoi voi á mandar, que de los retales, que ofrezca la casualidad, haga el Sastre Gracejo un vestido de arlequin á cada vicio, á cada despropósito: que por este rumbo se complace á la multitud, y acaso logra mucho mas séquito la corrección...

Francisco Mariano Nipho.
Introducción al Tomo Sexto de **Cajon de Sastre Literato, &c**,
Madrid. 1782.

S. SALVADOR.



TODOS OS

SANCTOS

Las Academias de Brasil

Cuando recibí de Casa de las Américas el libro de José Lins Do Rego que se titula **Niño de ingenio**, de hermosas pastas multicolores que no hablaban sino de una selva de aracuanes circunspectos y de acalladas agonías (aquel magenta era el de una orquídea que se asfixia), me dispuse a enterarme, echando un ojo no muy atento a la solapa, de quién era o había sido el autor de ese nuevo tesorillo de papel cubano.

Así, supe que José Lins Do Rego nació en Pilar, Paraíba, en 1901, y que murió en 1957 en Río de Janeiro habiendo legado antes al mundo por lo menos nueve libros importantes (el último de los cuales, como es natural, vio la luz sólo un año más acá de su despedida), al poco tiempo de haber ingresado en la Academia Brasileña de Letras.

Inmediatamente recordé que otro de mis hermanos brasileños, Joao Guimaraes Rosa, de quien poseo varias fotos llenas de su risa hurtadas un día a ya no recuerdo qué incauto peregrino, había muerto también al poco tiempo de su ingreso en la Academia Brasileña de la Lengua, tal y como él mismo lo profetizara y por lo que durante largos años eludió el nombramiento de **erudito oficial**.

Por lo tanto, concluí, las academias de Brasil deben de ser lugares extraños, de bulla y tonalidades marchitas (seguramente envueltos en una tenue apariencia de necrópolis), a donde los narradores del violento país del Amazonas son llevados para que encuentren una supuesta paz, no siempre bajo su total consentimiento, cuando ya el número de cantos y quejas impuestos por ellos a la vida es intolerable a juicio de los administradores de esos lugares mortíferos, cons-truidos nada más que para que los grandes escritores allí reclusos se despidan.

Cosas que pasan, amigo mío

En Venecia visité a **signore Scuriatti**, conocido en algunos medios italianos por sus dotes parapsicológicas. La función se puso buena desde el principio, aunque yo no lo supe hasta unas cuatro horas más tarde, ya de regreso en la casa donde me hospedaba.

Al entrar yo en su oficina de recaudador de ingresos de la línea de motoscafos San Marcos-Torcello, un gato de rayas grises, heredero de los que pudieron escapar a la implacable persecución religiosa del siglo XIV, se levantó del escritorio y envió al suelo un gran cenicero de Murano que se puso a protestar con brillantes y sonoras aparatosisidades. Habiéndose detenido ileso a mis pies, levanté gustoso el cristal y volví a ponerlo en su sitio.

—Gracias —me dijo, sonriente, **signore Scuriatti**.

Yo, todo un conocedor del protocolo popular italiano, contesté con el obligado **prego** y uno que medí leve movimiento de cabeza.

—Le doy las gracias —continuó él, siempre sonriente—, porque acaba de salvarle la vida a alguien.

Como he de haber puesto unos grandes ojos de idiota, agregó:

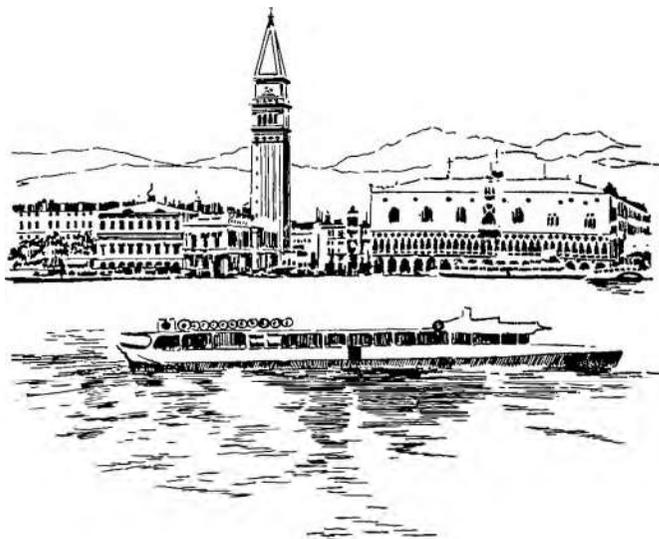
—Cuando algo frágil cae al suelo y no se rompe, como en este caso, o cuando algún objeto ligero cae también pero sin que nadie lo haya tirado, es que alguien está en peligro de muerte. El desenlace, fatal para ese alguien, puede llegar en unos segundos si no tiene la suerte de ser socorrido de la manera como usted acaba de hacerlo ahora.

Seguro de que iba a perder un buen rato contemporizando a un estúpido sin pareja, oyéndole barrabasada y media (era amigo de un amigo y no podía desairarlo), soporté el inicio de una disquisición que, sin embargo, pronto logró interesarme y prolongar mi visita más allá

de lo presupuesto. Después, al despedirme, pensé en que lo único ridículo había estado a mi llegada, pues lo demás fueron valiosos comentarios o críticas del todo cuerdas, por parte de **signore** Scuriatti, a diversas opiniones sobre la percepción extrasensoria, sin ninguna alusión a los hechos anteriores.

Ya en la casa, durante la cena, me enteré de que más o menos a las cinco de la tarde, o sea cuando yo entraba en la oficina del recaudador, el pequeño de dos años de mi hostelera había estado a punto de ahogarse en el canal. Su madre, de suyo distraída, se había interesado de pronto por él y fue a encontrarlo flotando boca abajo a unos centímetros de la acera, de donde acababa de caerse. Por fortuna, y aunque ya morado y turgente, lograron salvarlo y el problema no pasó del susto.

Pero uno es terco y prefiere atribuir esas cosas a la casualidad, no meterse mucho por puertas que quién sabe a dónde conduzcan. Y si así nos pasa a quienes simpatizamos con las cuestiones del inconsciente, ¿qué no negarán los enemigos?



Federico El Grande

Nunca se lo perdonaría. Con los ojos huidizos, y en las mejillas y en los labios la tensión temblorosa de la rabia contenida, Bibiana estaba diciéndole que nunca iba a perdonarle esa estúpida falta de respeto. Porque lo había sido al fin y al cabo: una bonita aunque, viéndolo bien (y eso tendrían que discutirlo mucho antes de que así como así él le permitiera decir lo contrario, como de seguro estaba haciéndolo ahora mentalmente), nada estúpida falta de respeto. Nada estúpida. Aunque ella fuera a gritarlo a todo pulmón en el próximo ataque de histeria, porque desde luego que se pondría trágica cuando salieran a la calle. Como siempre. Eran muchos, y parió la abuela. Y sobre todo que esas faltas como la que acababa de cometer le salían ya de manera sencilla y natural por culpa de ella misma.

Ella lo había ocasionado todo, nadie más que ella. Y ella lo sabía. Tenía que saberlo por más que no lo aceptara, simuladora vil, y ese era exactamente el mayor de los problemas. A veces, en la eternidad abominable de la tarde, haciéndose el tonto en su escritorio y sin poder retirar de enfrente su imbécil retrato para no delatarse ante los compañeros de la oficina, se sentía dispuesto a perdonarla de veras (puesto que él era el verdaderamente ofendido), con tal de que reconociera al menos una vez su culpabilidad. Al principio, hacía unas semanas, él le había aceptado sus explicaciones pueriles; pero ahora ya no era posible que siguiera haciéndolo sin darse cuenta. Y con cualquiera se metía la muy puta. A cualquiera miraba. De reojo primero, de frente después, al menor descuido suyo, para acabar en sonrisas idiotas que solían prolongarse hasta varios minutos, cuando ya el individuo conquistado de paso iría llegando a la otra estación en su asiento del Metro o acabaría ya con el helado de su menú en el restau-

rante de la esquina. Porque cualquier sitio le era propicio para talonear. ¡Para talonear! Con ella no podían utilizarse otros términos que los exactos. Para talonear, carajo.

¡Ah!, pero ahora él ya sabía desquitarse, y lo iba a hacer cuantas veces se presentara la ocasión. "Oiga, joven —le dijo a boca de jarro al tipo de junto—, usted le gusta a mi novia; ¿no quiere llevársela? Cuenta usted con mi entero permiso". El estúpido ese, que bien que había aceptado el flirteo de Bibiana y ya andaba creyéndose de veras el más hermoso de la tierra, se puso todo rojo, demostrando no tener ni tantitos pantalones para enfrentársele, y había acabado por bajarse en la siguiente estación. Bibiana, en el colmo del cinismo, lo buscó otra vez, de soslayo, entre la gente que se apelotonaba en el andén. Por supuesto que también eso iba a negarlo. ¿Por qué seguía aguantándola? Pero no, no podía ser. No le dolía tanto por él como por ella misma. Por ella que hasta poco antes (hasta antes de ese maldito viaje a Europa con sus padres) había sido, así, como sonaba, cursi y todo lo que quisieran, la imagen viva de la pureza. Y tan cínica que se había vuelto la maldita. Delante de los amigos, otro gallo. Hasta había llegado a hacerle creer a Jorge que el estúpido era él no más con no mirar a nadie en su presencia, como si alguien lo hubiera oído a él contárselo todo a su amigo y se lo hubiera pasado a ella al costo para prevenirla.

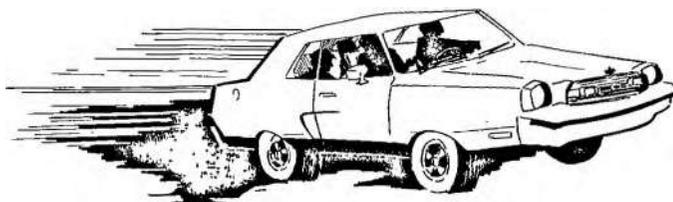
El también se volvió a mirar a través de la ventanilla, pero sólo para confirmar su victoria, para ver cómo es que se retiran los estultos cuando se ha exhibido a la luz la podredumbre que llevan por dentro. No vio ya al tipo, como de seguro ella tampoco logró verlo otra vez. Pero la actitud, eso era lo terrible.

¿Y si le hablara al viejo? Bueno, eso nada más sería ya para mandarlos a todos al carajo. También a él y a la suegra les tenía muchas guardadas. A lo largo de tres años, las cosas se acumulan. Y luego la definitiva, el viajecito a Europa, sólo para ver si Bibiana se olvidaba de él. Aunque sostuvieran otra cosa, sólo para eso. Y vaya que lo habían logrado. No que lo olvidara, pero sí que sus relaciones se resquebrajaran por completo. No, no le diría nada al viejo. Ni para pedirle que interviniera en su favor, ni para que la reprendiera. Nada más faltaba que fuera a mostrarse como un impotente ante el maldito, el máximo culpable; para regalarle además quién sabe cuántas horas de regocijo. Aunque, también, la cosa podía variar según cómo se lo dijera. Podría vengarse para siempre. Su hija ya se volvió puta, y a ver qué hace usted con ella, porque a mí no me va a estar viendo la cara. Me trajeron a este manicomio por loco, no por pendejo. Y esa era la otra maldita cosa. Viéndolo bien, esa era la otra maldita cosa.

De los tres años que llevaban de novios, más o menos uno y medio hacía que realizaban vida marital. No muy seguido a veces, pero en temporadas casi como si de veras estuvieran casados. Por eso tampoco él podía dejar de sentirse a ratos culpable de haberla prostituido. Aun cuando Jorge, buen amigo, se hubiera esmerado ya más de una vez en convencerlo de lo contrario, se sentía a ratos como un verdadero canalla. "Entonces, ¿va a ser la mujer una santa no más porque ya está casada? ¡No, hombre! Las viejas son como son, casadas o sin casar. Si te acuestas con ella sólo después de casarte y luego te engaña, ¿entonces qué? Pero Bibiana no hace todo eso que dices, hombre. Vas a ver que si te calmas ves las cosas de otro modo". Le estaba agradecido a Jorge, pero la verdad era que él se había convertido un día en un vil violador, y que la había hecho a ella, a la larga, nada menos ni nada más que una prostituta. Así, con todas sus letras. La vida cobra, carajo. Aunque el mate había sido Europa, claro. ¿Habría conocido a alguien por allá y estaría esperándolo? Desde luego que, de ser así, los malditos viejos estaban en el juego, viendo nada más si no al europeo se le olvidaba el compromiso para entonces volver a presionarlo a él, como lo hacían antes del viaje. ¿Por qué ahora no lo presionaban como antes con que para cuándo es la boda y jaladas por el estilo? Ahora que, fuera lo que fuera, como que el problema no estaba para que ella se hubiera vuelto una puta buscona. Las cosas se dicen. Mira, flaco, lo que me pasa es que ya no te quiero. Eso es todo; perdóname. Claro que no estaba muy seguro de cómo fuera a reaccionar en una situación así. A lo mejor la sacudía a cachetadas. Quién sabe. ¿Estaría rondándole a alguien de la oficina para acostarse con él? ¿Se acostaba ya con alguien?

Como si hubiera estado leyéndole el pensamiento, Bibiana se levantó cuando aparecían los andenes de la estación Merced, cuando él comenzaba a meditar en que siempre, al pasar por ahí, apestaba fuerte a cebolla y a quién sabe cuántas porquerías más. La gente estúpida, apelotonada como cerdos en el pasillo del vagón, y todos los que se subieron como borregos espantados, no le dieron oportunidad de seguirla por más esfuerzos que hizo. Por más que trató de abrirse paso a empujones y a insultos, lo que nunca. Los cinco o seis minutos que tardó en regresar (dos, de la Merced a Candelaria; uno en cruzar el andén de regreso; tres, los más desesperantes, en lo que llegó el otro convoy; dos más de Candelaria a la Merced, y el resto en salir corriendo a la calle) se le hicieron prácticamente insufribles, bochornosos. Bibiana jamás valoría sus esfuerzos por recobrarla.

La buscó durante más de una hora por dentro y por fuera del mercado, hasta el asco, por calles y calles donde descargaban sacos de



harina o cajas de verdura, entre la desquiciante y servil insistencia de las vendedoras y los vendedores que no obstante no hacérseles ningún caso no dejan de hablar, como si uno estuviera obligado a comprarles por quién sabe qué gracia. Para acabarla, al dar vuelta en una esquina se había topado con un grupo de salvajes que trataban de hacer subir una enorme marrana blanca a un camión de redilas. Ya de por sí sus puros berridos eran lacerantes, y luego varios de los hombres le daban de patadas para que no fuera a regresarse de la rampa hecha con dos tablonces angostos. A medio camino la marrana se vino abajo, y desde luego que se había dado un golpazo horrible. Entonces, por si no hubiera sido suficiente, un retrasado mental le metió los pulgares en los ojos, entre los lagrimales y los globos enrojecidos, y se puso a tirar hacia arriba mientras los demás desataban una verdadera golpiza sobre su blanca mole. No había vuelto el estómago sólo porque Dios era muy grande. Pero tuvo que desandar rápido el trecho de calle que lo llevara a ese punto, dar vuelta en la misma esquina y apresurar el paso para no verse obligado a hacerlo sin remedio

Después de ese tiempo se dio por vencido. Bajó de nuevo a tomar el Metro, si bien para ir a su casa y no para ir a buscarla a ella a otra parte, pues no sabía correctamente la dirección de la amiga que iban a ver cuando a Bibiana se le ocurrió bajarse. Seguro que lo había hecho por no aguantarle otro zapateado; pero peor se iba a poner el asunto. Ni que no se llamara como se llamaba.

Otra vez frente a las vías, recordó la idea de una hora antes, cuando esperaba el convoy de regreso en la estación de Candelaria: suicidarse allí mismo, electrocutarse. Menudo trauma que iba a meterle

para toda la vida, cómo de que no. Pero también allí se había dicho que no lo merecía la pendeja, e inmediatamente después que era mejor no insultarla así, pues como que algo estaba asegurándole que al fin y al cabo iban a volver a lo de antes, a la felicidad de antes, y entonces iba a ser un tanto vergonzoso pensar que la había tratado sin ningún miramiento. A Bibiana que, por lo tanto, iba a ser de veras la madre de sus hijos. Sin embargo, no pudo evitar en toda la tarde el dolor de imaginarla retozando con cualquier cargador de los que esa mañana había visto, de esos que salían frecuentemente en el **Alarma** porque después de acostarse con una mujer que no conocen acaban golpeándola e incluso matándola de los modos más sádicos.

Los siguientes días, aunque muy pocos, fueron de tranquilidad. Hasta llegó a creer que Jorge había tenido razón al decir que todo era cosa suya, una absurda deformación de las imágenes en su cerebro, producto de quién sabe qué pasajera descompensación nerviosa. Bibiana comenzó de pronto a actuar como si nunca hubiera pasado nada (¿o era él quien estaba haciéndolo así, viendo las cosas que en realidad pasaban y no inventando otras?), a cuidar sus ojos y sus sonrisas, a no mirar a ningún hombre sino lo estrictamente necesario, lo que le pedían la lógica cortesía o las inevitables relaciones de trabajo. El jueves, incluso, los dos habían intentado ya los primeros esbozos serios para el matrimonio; cómo iba a ser el vestido, y otras cosas propias del tema. Pero nada. Al final del corredor luminoso de aquel ensueño, la verdad había estado esperándolo desde el principio para asestarle el golpe de gracia. La verdadera verdad, rabiosa y desalmada perra asesina. Y había escogido para la revelación brutal, para la mordedura definitiva, el mediodía pleno del último sábado, el momento en que llegaban a la casa de ella después de pasarse los dos una mañana eufórica en el deportivo.

—¡Bibiana! —gritó una voz masculina a espaldas suyas.

Al mismo tiempo que los dos se volvían a mirar, el estruendo y el humo abundante de un escape abierto nublaron de súbito el día, pese a que el automóvil de donde salieron era un flamante **Mustang** color naranja. Entonces relacionó con ese auto el rechinar de neumáticos y el claxon que segundos antes oyera, los que sin duda habría olvidado para siempre de no haberlos seguido aquella voz gritando el sonoro nombre de Bibiana.

—¡Hola Néstor! —correspondió ella, sonriendo. Luego se soltó de su mano para correr a encontrarse con el **Mustang**, que se acercaba en reversa— ¿Con quién vienes? ¡Ah, Pepe! ¿Cómo estás, Pepe?

—¿Qué hay, Bibiana?

—Nada, oye; aquí, llegando a mi casa. ¡Qué padre coche, oye; qué buena onda! ¿Es tuyo, Pepe?

Mientras saludaba de mano al tal Néstor le hablaba también a Pepe, que era el del volante. Por ello, por hacer las dos cosas al mismo tiempo, dejó que el primero aprovechara su aparentemente distraída inclinación hacia él (después Federico meditaría con una mezcla ácida de dolor y odio en que Bibiana no había hecho sino aparentar siempre todas sus actitudes) y juntara su mano, que contenía la de ella, con su seno izquierdo.

Y así se quedó el tal Néstor, mirándole además de vez en cuando por el escote, sonriendo todo el tiempo, en tanto que la desdichada platicaba de estupidez y media con el otro. Luego de varios segundos, sin más fin que el de llamar su atención hacia aquel hecho repugnante, que el de subrayar con un movimiento maestro su actitud de crápula, dio un pequeño salto hacia atrás lanzando a la vez una breve exclamación de sorpresa, claramente fingida, mirando la mano de Néstor (que no se soltaba de la suya) y mirando después al tipo mismo, que no dejaba de sonreír como un idiota. También como idiota. Como ella. Como idiota. No, no por hacer las dos cosas al mismo tiempo era que había pasado eso; más bien, porque había renacido de pronto en ella la ramera ahogada durante varios días en un inexplicable mar de cordura. Más bien por eso.

—¿Damos una vuelta? —le preguntó Pepe, también como idiota.

Bibiana se volvió a mirarlo a él, sólo entonces. Luego se hizo pasar por atrasada mental:

—No sé qué diga mi novio —envolvió estas palabras en un gesto



increíble, de niñita que juega a imitar a un cómico ridículo, y después agregó—: ¡Ah!, a propósito, voy a presentárselos. Ven, Federico. Miren, muchachos, éste es mi novio. Son Pepe y Néstor, unos amigos.

No supo, nunca sabría por qué accedió a darles la mano, a entrar en contacto con aquella piel caliente que acababa de burlarse de él. Pero lo hizo. Procuró no sostener más de un instante la mirada cínica de ninguno de los dos.

—Creo que nos están esperando en tu casa —dijo hacia los ojos hipócritas de Bibiana.

—¡Ah, sí, de veras! ¡Se me olvidaba, muchachos! —exclamó entonces, proporcionándole a él un momento de alivio— ¡Ya es tarde, y nos están esperando en la casa!

—¡Pero si es muy temprano! —intervino el tal Néstor con su idiota mirada puesta en su voluminoso reloj de pulsera.

—Bueno... —concedió ella, desdichada traidora al fin y al cabo— ¿Por qué no vienen con nosotros a la casa? Es que ya tengo que llegar, de veras.

Los diques que hasta ese momento habían estado conteniendo la adversidad en su pecho se volvieron como de papel y se disolvieron de pronto. El torrente, incontenible, lo ensordeció un segundo a su paso por sus oídos, le provocó vértigo. Comenzó a alejarse.

—¿Ya te vas? ¿A dónde vas, Federico? —le preguntó ella, de nuevo atrasada mental, niñita increíble.

—Ya me voy —le contestó malamente, sin gota de saliva—; que te lleven ellos.

—¡Ay! —siguió Bibiana— ¿En serio? ¿No te enojas, Federico?

El ya no quiso volverse a contestarle nada. Ni siquiera a mirarla por última vez, porque allí mismo había decidido no volver a verla nunca. El nuevo estruendo del escape abierto y el nuevo rechinar de neumáticos fueron como la firma de los testigos secretos de aquella decisión suya, la cual habría de respetar sin vacilación de ninguna especie. Le costara lo que le costara.

Y si acaso flaqueó en determinados momentos de aquellos tres días y estuvo a punto de tomar el teléfono y de marcar el número prohibido, a punto de rendirse como cualquier personaje de fotonovela (aunque sólo para oír su voz traidora, su maldita y necesaria voz traidora; pero eso, y así lo aceptaba, hubiera equivalido a verla), el destino, más cabal y más sabio, se encargó de preservarlo para su propia y eterna satisfacción. Un destino que se mantuvo alerta hasta el final deparándole a ella otro derrotero momentáneo para que él no tuviera

que cargar hasta el término de sus días con la vergüenza de saberse un verdadero cobarde por no haber cumplido su promesa. Estableciendo un balance, ganaban desde luego la ira y los rictuosos deseos de venganza. Aunque, para dar cumplimiento a algunos de ellos, casi a todos, más bien, hubiera tenido que verla irremediamente. Por ejemplo, si se presentaba en la oficina y a la luz pública (después de firmarle la renuncia a mister Snodermn, por supuesto), llamándola con su verdadero nombre, meretriz incorregible, mujer del regimiento, le descubría el pecho de un tirón para que todos la vieran como debían verla. O si la esperaba a la vuelta de su casa, en el mismo lugar de los hechos del sábado, para escupirle el rostro después de un par de cachetadas bien puestas, de esas que hacen época. O sí, después de haberse contentado aparentemente con ella, teniéndola aún sudorosa y lacia en la cama del hotel, desnuda y anudada a su cuerpo, daba la orden para que un amigo oculto se pusiera a tomarle el máximo número de fotos, las que luego remitiría a los viejos por correo certificado con alguna breve leyenda alusiva al último año y medio y al por qué abandonaba a Bibiana pese a haber abrigado, hasta poco antes, el firme y honorable propósito de desposarla de blanco y todo el relajo de costumbre.

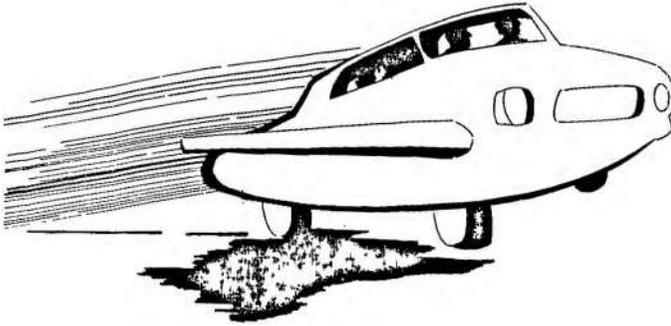
Tampoco faltaron una que otra delectación macabra a costillas de la infiel. De pronto, era el escenario aquel de los **Cuentos de Brujas**, que desde niño lo había impresionado, el que se materializaba. Allí, un hombre herido en su dignidad (¿Quién más que él mismo?) administraba un soporífero a la esposa corrompida para depositarla luego en una tina rebosante de ácidos poderosísimos, hasta que esos ácidos, tras una o dos horas de efervescentes pestilencias, dejaban sólo intactada la calavera de la mujer, ahora con un casquillo de oro en una muela pues esa característica mostraba la boca de Bibiana. Otras veces, se revestía gustoso de la personalidad del científico de la película **Museo de Cera**, de cuando inventaron la tercera dimensión, el cual mataba con toda justicia a su novia y la convertía en la más bella de sus siniestras figuras con el fin de rendirle, muerta, el culto que viva ella misma se obstinaba en impedirle a toda costa.

Bueno, ¿y para qué seguir en realidad yendo y viniendo como un tarado por las sendas interminables de lo fantástico?, pensó de pronto, a las seis de la tarde del lunes, mientras daba los últimos sorbos en la taza de té caliente que su madre le había subido hasta su cuarto, entre ya nada impresionantes gimoteos y el ruego tembloroso número cien mil para que recobrarla la calma. Tomaría una medida factible y en la cual no tuviera que exponerse en lo absoluto. No en vano por



su aguda inteligencia, por la decisión con que había sabido enfrentarse siempre a los problemas del trabajo o de la amistad, se había ganado en la Preparatoria el agradable y aún vivo apodo de Federico el Grande, como su tocayo, el famoso rey que en la Edad Media, o poco después, había conquistado la inmortalidad para su país, Rusia o Inglaterra. No iba a ser ahora, por culpa de Bibiana, cuando dejara de merecerlo. Fraguó su plan definitivo más o menos en medio minuto (aun cuando al contárselo en parte a su madre atribuyó a su lenta elaboración todas las injurias y los puñetazos contra la pared de los dos días anteriores), se dio un baño de tina, más reconfortante por las sales que la vieja henchida de felicidad vertió sobre el agua tibia, cenó opíparamente y se durmió hasta el martes a las ocho de la mañana, lo cual le permitió recuperar de una sola vez todo lo que perdiera sin duda en el pasado infierno de insomnios blasfemos e inquisitas lamentaciones, en la bárbara borrachera total que el sábado se había puesto, diez o doce horas hasta la inconciencia.

Entonces se levantó decidido a no volver a perder nunca. Para comenzar esa nueva etapa como era necesario, se dirigió antes que a ninguna otra parte (tras de haber retirado en el banco hasta el último quinto de su nada raquílica cuenta de ahorros, sin atender a los estúpidos consejos futuristas del cajero) a las oficinas de **American Airlines** y allí adquirió de contado un boleto sencillo para Washington, D. C., ciudad de edificios de mármol. También en México los había. Bellas Artes, para comenzar. ¿Cuál otro? Después de todo, no estaba como para perder el tiempo pensando en cosas de tan poca importancia. A continuación tomó camino hacia la telefónica, desde donde enteró de propia voz a su tío Pedro, residente en aquella capital, de



que al fin aceptaba el trabajo que con bastante insistencia ese mismo tío había venido proponiéndole durante los dos últimos años, y de que calculaba estar platicando con él personalmente nada menos que el jueves próximo al mediodía. Confiaba en su magnífico inglés para desenvolverse allá casi como un ciudadano norteamericano. Los primeros meses, además, el tío Pedro lo sacaría fácilmente de cualquier hoyo. Era cosa de práctica, como todo. Ya más sereno, fue a la Embajada para lo de la visa. Como no tendría que recoger de nuevo el pasaporte antes de las cinco de la tarde, decidió ir acercándose poco a poco al edificio de la compañía, comprando de una vez en Reforma las dos camisas, el gajné y el estuche de juegos de salón que, sin saber bien a bien para cuándo (sin imaginarse que para tan pronto), había escogido la semana pasada. En los Estados Unidos encontraría una buena gringa con la cual casarse y hacer una familia. Enviaría fotos a quienes pudieran mostrárselas a Bibiana. Se llevaría a su madre después.

No pudo evitar que el corazón le latiera fuerte cuando oyó a Jorge al otro lado de la línea, ni tampoco más tarde, cuando colgó habiendo triunfado al lograr que su amigo lo esperara un cuarto de hora después de la hora de salida, sin decirle nada a Bibiana, precisamente en la oficina de mister Snodernn, quien lo recibiría gustoso para que él le expusiera su decisión. Más que empleado y jefe siempre habían sido en el fondo buenos amigos, como ahora se demostraba. De seguro, pensó, se pondría triste ante su renuncia irrevocable. Y aunque no iba a poder asegurar, luego de la entrevista, que su ex jefe había llegado a las lágrimas, sí quedó satisfecho de la manera como le agradeció su colaboración y sus buenos empeños de siempre.

El miércoles, muy temprano, se fue al club. Allí comió después de asolearse y nadar con grata parsimonia, y después de pagarse en los baños un buen masaje como el que siempre les daban delante de él a los viejos de dinero. No prestó atención (por lo menos no una mayor atención) a los lugares donde había tenido algo que ver con Bibiana. La cancha de tenis, el rosal cercano a la piscina infantil.

Ocupó la tarde en ir a la montaña rusa del nuevo Chapultepec, a donde ella, cobarde, no se había atrevido a subirse nunca. ¿Lo había hecho con alguien que no fuera él? ¡Al diablo ya con todo eso! La emoción que sintió en lo alto del tñglado de acero de colores, a la vista de la inmensa ciudad que lo despedía con brillos y girones de crepúsculo, fue de veras algo digno de contarse. Bastante más que la que le produjo el inesperado esperado desplome vertiginoso y sucesivo del convoy lleno de gente gritona. Al bajarse, tuvo que ponerse sus anteojos para el sol, aunque ya casi no había, porque las lágrimas no dejaban de encharcarle los ojos. Y la garganta, pero ahí nadie le veía.

Y el día definitivo, el gran día, se despidió también temprano de su madre. Sí, sí; regresaría dueño del mundo. Se fue al aeropuerto tres horas antes, hizo los trámites necesarios en un abrir y cerrar los ojos, depositó su maleta y alquiló un taxi para su servicio exclusivo. Sesenta pesos por llevarlo a la casa de Bibiana, esperarlo a que saliera y regresarlo de inmediato al punto de partida. No estaba mal para un hombre de sus inigualables perspectivas. Treinta y cuatro años, para dar el golpe definitivo, para situarse de por vida en el éxito, era la edad justa. La madurez. Llegaría triunfante a los treinta y cinco, la mejor edad para casarse. Conocería gringuitas deliciosas. El paraíso. Tomaban ya el viaducto, rumbo a la colonia Del Valle, cuando sintió miedo de que a la suegra (¿Cuál suegra? ¡De buena se había salvado!), de que a la madre de Bibiana le pasara algo con lo que iba a decirle.

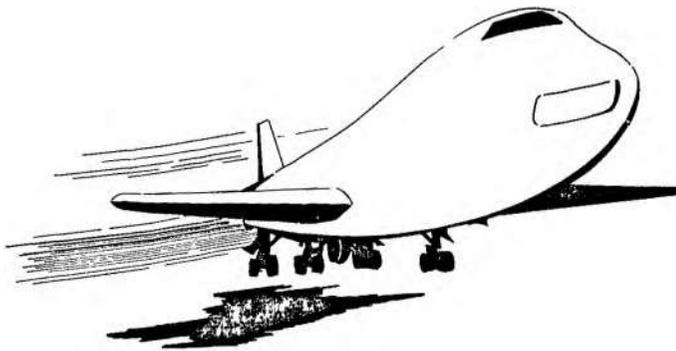
Se acabó en definitiva, y yo quiero agradecerle a usted y a don Braulio todas sus atenciones.

Miró los ojos desmesurados de la vieja, que por lo visto acababa de levantarse; en bata y calcetines del viejo; la odiosa vieja que acababa asimismo de enterarlo de su suerte increíble, pues aunque Bibiana no había ido a trabajar, andaba de compras en el centro. El cumpleaños de Toñito, el más chiquito de los nietos. Nunca había acabado de conocerlos a todos.

—Se acabó en definitiva, y yo quiero agradecerles a ustedes y a don Braulio todas sus atenciones.

—Bueno —se opuso ella—, entiendo que el pleito ese que tuvieron el otro día te haya puesto mal, Perico; pero yo creo que...

Sí la dejaba continuar, corría el riesgo de que se le hiciera tarde,



o de que llegara Bibiana. Si no, de que el taxista del aeropuerto se aburriera de esperarlo. Por eso se puso en pie y lanzó al aire de aquella sala odiosa, mil veces poseída, las últimas palabras del plan verdadero (unión o selección de detalles de otros varios, finalmente), las que su madre no había oído ni oiría nunca:

—Me voy para siempre. Sepa usted que Bibiana está embarazada, pero que yo no me hago responsable porque ese niño lo mismo puede ser mío que de cualquier otro. Dígaselo así a don Braulio.

—¿Qué dices, muchacho tonto? ¿Por qué dices eso, Perico?

Tenía que entenderlo bien, aquilatar debidamente el sentido de sus palabras y transmitírselo en su totalidad al viejo maldito, tan maldito como ella misma. Y como Bibiana. Como la puta maldita de Bibiana.

—¡Digo que Bibiana es una maldita puta! —gritó— ¿No entiende lo que eso quiere decir? ¡Es una vulgar mujer de la calle que desde hace mucho tiempo se acuesta con cualquiera y que va a tener un hijo bastardo! ¿Lo oye? ¡Un hijo natural, quién sabe con quién!

La vieja se llevó la mano al pecho, como ya en otra ocasión se la había llevado, el día del síncope fingido. Después de todo, Bibiana no había hecho sino heredarla en eso de la simulación continua, salir a ella. Pero su color de veras que era ahora demasiado pálido. Aun así, pudo gritar un "¡No, no!" horrible, con una voz llena de carraspera que lo obligó a él a correr hacia la reja del jardín, trasponerla y meterse casi en el mismo instante en el taxi que lo esperaba a veinte metros de distancia. Al dar vuelta en la esquina, todavía no se manifestaba ningún movimiento en la puerta de la casa. Por el camino volvió a pensar en que no lo buscarían nunca, pues la misma Bibiana podría comprobar en poco tiempo la inexactitud de las palabras que acababa

de proferir. Siempre había sido una maestra en el arte de evitar el embarazo. Quizás molestaran a su madre. Un poco, no más. Pero ella no iba a decirles dónde se encontraba. Lo había jurado, y vaya que si sabía respetar sus juramentos. Y luego para el bien suyo. Vaya que si lo respetaría.

—Hace calor, ¿no? —le dijo al taxista.

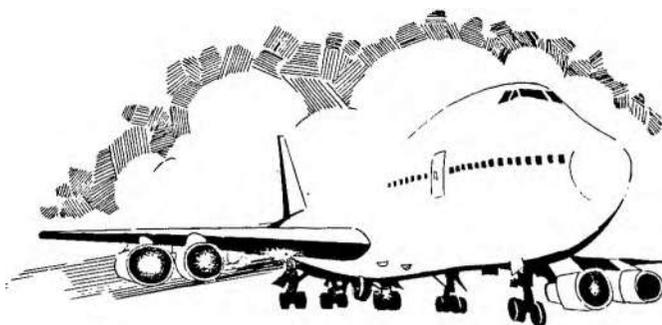
—Hace —le contestó el hombre, arqueando las cejas—. ¿Va usted lejos?

—A los Yunaites —dijo él.

—Negocios —aseguró el taxista.

—Sí —afirmó orgulloso, limpio—. A trabajar definitivamente, más bien.

El hombre arqueó otra vez las cejas y ladeó la cabeza demostrando su admiración. El vio la hora. Llegarían al aeropuerto con buen tiempo para abordar el aparato, un hermoso **Jumbo Jet** larguísimo e imponente como el del prospecto de la **American**. Hasta pudiera ser que el mismo de la foto.



La manifestación antiacento, o Qué Dómine me traigo, mi cuate*

**Para don Aurelio Garzón del Camino, quien me
enseñó a padecer de estos achaques.**

Muchas veces se intentó ya prevenir la catástrofe por medios externos, y tal pareciera que ahora se intenta una vez más prevenirla así, con la correspondiente ineficacia total. ¿Qué catástrofe?, preguntan las fanfarrias del patriotismo, que son muy suspicaces, y yo respondo que la del resquebrajamiento definitivo de nuestra pobre sociedad, su caída sumarisima hasta el mero infierno, inminencia que además nadie ignora excepto quienes por desgracia vegetan en los manicomios. Ni ilusiones socialistas. Nada.

Se trata de la reciente publicación de una **Antología de textos de lengua y literatura** por parte de la Universidad de México (1), estupendo conjunto de criterios maestros y magníficas intenciones acerca de los problemas inmemoriales del idioma, cuya versión mexicana, o sea el castellano, lanza hoy por hoy en nuestro propio país sus últimos estertores grotescos. Como quiera que sea, no puede pasar inadvertido el buen ojo de los compiladores de esas páginas, independientemente de que en los Colegios de Ciencias y Humanidades, para los cuales de manera indirecta fueron compiladas, surtan o no el efecto que desde luego se busca.

Sin embargo, pienso que este nuevo intento de llamar la atención

* Cf.—Cortázar, Julio.—Para llegar a Lezama Lima. (En *La vuelta al día en ochenta mundos*) Siglo Veintiuno Editores, S. A., Méx., 67, p. 135.

1.—**Antología de textos sobre lengua y literatura.**—Lecturas universitarias, No. 5. Centro de Estudios Literarios, UNAM, Méx., 1971.

estudiantil respecto de que con la decadencia de la lengua viene siempre la decadencia espiritual del pueblo, como señala Pedro Salinas que señala Stenzel, llega demasiado tarde. En México, la descomposición social se encuentra ya en ese punto conocido como "situación límite", en el umbral de la por otra parte ya archicotada puerta aquella donde se lee: **Perded toda esperanza, última parada antes del resbalón decisivo.** Por eso debo aclarar, y así lo aclaro, que si ahora yo meto esta pedante cuchara retórica es sólo por pura vanidad y por no quedarme, como Sancho Panza en su momento, colgado de mis palabras sin decir ninguna. Sobre todo que desde hace mucho tiempo quería decir éstas, primero con rotundos indignación y espanto, y ahora, finalmente, ya nada más con congestiones preepilépticas ante la aparición del cartelito dantesco.

Incluso pienso, insistiendo en lo dicho al principio, que aun cuando la reciente antología universitaria hubiera visto la luz antes del **sprint** final de nuestra decadencia (2), nada se habría logrado ya. Ni siquiera lo correspondiente al consabido granito de arena. Porque una cosa es la estructura y otra la superestructura, ¿o es que hace ya tanto tiempo que pasé por las almatéricas aulas de la Universidad, que tergi-verso hoy las cosas a mi modo? También por eso, quede bien claro, a la de Stenzel antes traída a cuento, bienintencionada pero anticientífica, prefiero la proposición inversa de Julio Cortázar en el sentido de que, cuando los pueblos decaen, tal decadencia empieza a mostrarse por la descomposición de su idioma.

Entre otros ejemplos nacionales de este fenómeno, surgió hace algunos años, a manos de rotulistas de misceláneas, salones de belleza, hoteles de paso y talleres mecánicos (y a dineros de los dueños de esos mismos establecimientos comerciales, puesto que tanto peca el que mata la vaca como el que le hace lo demás), la gran rebelión, la única gran rebelión que la pequeña burguesía mexicana, decadente sin haber alcanzado nunca ninguna cumbre, podía llevar a cabo: la rebelión antiacento. Y conste que no deseo en absoluto remendar nada desde aquí, pues tengo bien presente la revolera de Alvaro de Albornoz que nos preserva de toda ilusión mesiánica: **El "anti" produce el "anti-anti"**. O sea que mi manifestación antirrebelión antiacento ape-

2.—El anglicismo podrá verse grotesco, sobre todo aplicado a cosas altas de la Universidad en que no sólo no son muy bien vistos los términos deportivos extranjeros, sino tampoco los propios e incluso el deporte en general. Lo dejo aquí porque todo mexicano lo entiende como "última y veloz parte de una carrera". Nuestros medios de difusión se encargaron desde hace mucho tiempo, y siguen encargándose, de hacerlos entender así.

nas podría obtener, en el mejor de los casos, una respuesta antimanifestación antirrebelión antiacento.

Quizás todo haya comenzado con la flojera alcahueta que sopla al oído de los compositores populares la mentirita de la irresponsabilidad con máscara de licencia poética. Ciertamente que la licencia ha sido permisible siempre, y no sólo permisible sino necesaria: **Si acaso es menester con voces y expresiones nuevas explicar cosas hasta entonces ocultas, será lícito inventar vocablos que no hayan oído los Cétegos de antaño, que iban ceñidos a la antigua...**, nos dice nadie menos que el gran Horacio desde la página 55 de la antología de la Universidad de México.

Ahora bien, resulta que al parecer los compositores populares comenzaron a tomar pronto las palabras del poeta latino a **libera interpretatio** y, muchas veces, no inventaron vocablos sino acentos erróneos para los que ya existían a fin de hacer coincidir con la prosódica, cuando el seso había acabado ya de tocar a la puerta de todas las dendritas disponibles sin ningún éxito, la acentuación musical de su composición. Hasta aquí, no obstante, pisamos el terreno de las licencias, que es necesario para no ostentar esa trágica y antihumana inflexibilidad propia de los militares. Ya en el Renacimiento español, por ejemplo, A. Ribera aplicó al siguiente romance perfecto de Juan del Encina evidentes y numerosas licencias de acentuación para acoplarlo a la línea melódica fundamental de la música a cuatro voces que hoy lo transporta:

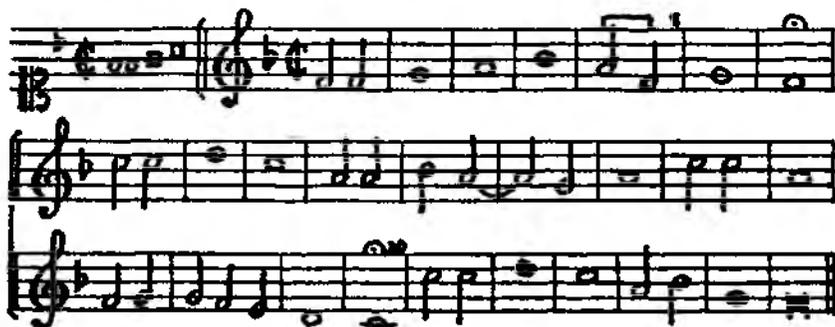
**Por unós puertós arriva
De montaña muy escura,
Caminava el cavallero
Lastimado de tristura.**

**El caballo dexa muerto,
Y él a pie por su ventura
Andan dode sierra en sierra
De camino no se cura.**

**Huyendó de las florestas,
Huyendó de la frescura,
Mete sede mata en mata
Por lamá yores pesura.**

Las manós llevá añudadas,

De lutó la vestidura,
Los ojos puestós en tierra,
Sospirando sin mesura. (3)



Pero A. Ribera, a quien en este caso salva su alto lirismo musical, no sabía entonces que Horacio iba a decir en seguida, desde la página 55 de la antología universitaria: ... y esta licencia se te concederá con tal que la tomes con templanza y moderación... En cambio, alguien que sí ha de haber sabido de esta antología, allá mismo en el Renacimiento español, fue Juan Vásquez, cuya canción que ahora cito, también a cuatro voces y de un rigor que no le impidió al vate la creación de una bella melodía, así lo demuestra:

En la fuente del rosel
Lavan la niña y el donzel.
En la fuente de agua clara
Con sus manos lavan la cara.
El a ella y ella a él.



3.—Tanto esta canción como la siguiente pueden escucharse en el disco **Canciones españolas del Renacimiento**, GRAMEX-27, cantadas por el Grupo Alatorre, Méx., 1958.

Otro señor que supo del asunto, ya más para acá, fue José Hernández. El nos donó, en el **Martín Fierro**, esta culta parquedad que sigue, donde la acentuación doble de una palabra sugiere la dinámica imagen visual de la misma:

**Viene el hombre ciego al mundo,
cuartiéndolo la esperanza... (4)**

Y, por supuesto, nadie podría dejar fuera de cita respecto de estas desesperaciones nuestras al maestro Rubén, en cuya poesía la licencia se convierte, precisamente por excepcional, en longevo hallazgo y en testimonio de las legítimas libertades que los grandes aportan:

**Seguramente Dios te ha conducido
para regar el árbol de mi fe.
¡Hacia la fuente de noche y de olvido,
Francisca Sánchez, acompañamé... (5)**

Quizás lo verdaderamente malo llegó cuando algunos compositores populares comenzaron a valerse más de la tan traída y llevada licencia poética que de las reglas normales del idioma. Recordemos (pidiendo antes perdón por ello a los lectores) el fragmento de la señora María Greever que dice:

**Siyén contrara un alma comó la mía
cuantás cosás secretas lecón taría;
un alma quial mirarme sinde cirnada
melodi jese todo conlá mirada.
Unal maquem briagase consuá via liento;
quial bésar mesin tiese loqué yo siento.
A veces mepre gunto: ¿qué pasaría
Siyén contrara un alma comó la mía...? (6)**

- 4.—Hernández, José.—**Martín Fierro**. Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), Bs. As., 1969. Pág. 19.
- 5.—Darío, Rubén.—**Poesías completas**. Aguilar, Madrid, 1968. Pág. 1083. El breve comentario acerca de la forma y el contenido congruentes en esta cuarteta, donde además de todo la acentuación alterada (acompañamé) ratifica la disposición de Darío de entregarse a la fuente de noche (lo irracional, el amor), este breve comentario, digo, aunque no va con el tema que estoy abordando, no podía quedárase en la pluma.
- 6.—**Alma mía. Letra y música de María Greever**.—Promotora Hispano-Americana de Música, S. A., México, 1965.



Aun así, el trofeo es de otros. Pero desde luego que iba a resultar difícil la justa (¡qué injusto!) en caso de que algún coetáneo de unos tales señores Fuentes y Méndez, autores del engendro llamado **El papalote**, quisieran desbancarlos del sitial máximo de la aberración:

**Yo fuitu papalote;
merré papá loteates comó tedió la gana,
y armates un mitote
cuandó portús amigos de plano te corté.**

**Me traibas en la altura,
por más que yo rabiaba y rabiaba al comprender
que así no erá muy macho
que así no erá muy macho
ni tueras mimu jer.**

**Papá lotito,
papá loté del aigre,
daliún besito
al hijo de mi madre.**

**Ya tienes tu grandote
paqué lo quieras mucho
y lo hagas padecer;
yonó soypá palote,**

yanó soypá palote
denín guná mujer.

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The accompaniment is written on a bass clef staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the staff: G, D7, G, C, G, D7, G, C, G, D7, G, C, G, D7, G. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Bueno sería, dicho sea de paso, que la Dirección General de Educación Audiovisual y Divulgación de nuestro país, caso de llegarle milagrosamente estas páginas, se tomara la molestia de juzgar como es debido el repapaloteado caso que acabo de citar y esgrimiera su

digno dictamen para que los aparatos de radio ya no siguieran difundiendo, algo así como lo que hizo tiempo atrás con algunas canciones de jóvenes que, según esa misma H. Dirección, causaban "la corrupción del lenguaje" (7). Ojalá, ya que para tal efecto cuenta con nada menos que la Jurisprudencia sentada de una sola vez por **las constituciones del gran gobernador** a quien ya antes me referí, en las que se halla la ordenanza: . . . **gravísimas penas a los que cantasen cantares lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día** . . . (8). Esto último, de seguro, lo dictó Sancho en prevención de los programas "sólo para adultos" que por lo general pasan a horas avanzadas y que no hacen daño a los menores hasta que los oyen los adultos. Pero, si a lo anterior añadimos la evidencia de que **El papalote**, como muchas otras aberraciones por el estilo, se hallan grabadas hoy por hoy en disco por el repopulachero Pedro Infante (q.e.p.d.) (9), tengo el derecho de afirmar que es este caso, el de los compositores (y de los cantantes, otra vez por aquello de la vaca), un serio contribuyente a las risitas preepilépticas.

Ahora bien (ahora mal, mejor), no sólo esa pobre gente lleva en la mano el banderín de la degradación del idioma aunque sea el suyo el más grande, más bien una banderota como esas que los futbolistas pasean por toda la cancha al despedirse del público después de los torneos penta, hexa o no sé qué gonaes. No. También José Lezama Lima (para citar a un escritor superior y no a muchos inferiores que como él cometen esa **pecata minuta** que luego refiero, granito de arena en la vasta playa de la rebelión antiacento, pero que a diferencia de él cometen otras que resultan tremebunda cantera, riscos rompeojos), también él, digo, amarra así una pezuña:

7.—En el periódico capitalino **Excélsior** apareció un buen día de 1972 una nota afirmando que la Dirección General de Educación Audiovisual y Divulgación había retirado la canción **Petra y sus camaradas**, que cantaba en inglés el grupo músico-vocal **La Revolución de Emiliano Zapata**, que por lo visto no tiene mucho de revolucionario; ¿no es lógico pensar que igual actitud debería asumir el gobierno hacia las canciones cantadas en español? Ahora que, a este respecto, no está por demás recordar que en México no se permite a los grupos de "chavos" grabar composiciones propias en español, de seguro en honor a los **Rolling Stones**, etc., y etcétera.

8.—Cervantes Saavedra, Miguel de.— **El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha**. Segunda Parte. Capítulo LI.

9.—Nótese ahora, en contrapartida a (2), lo bien escrita que está en español esta fórmula abreviatoria.

... Me gustaría oírle llorar para saber que vive... (10)

Y otra así:

... y entonces tendrían que emigrar, sufrir grandes castigos y oír sus tonantes órdenes... (11)

En los dos casos, claro está, hace falta un acentito en la *i* del verbo *oír*, puesto que, según la más elemental prosodia, hay diptongo cuando dos vocales unidas forman una sola sílaba; también porque, cuando por fonética hay que romper ese diptongo, no queda más que acentuar la vocal. La *i* en los ejemplos que he anotado. Es *oír-le*; y no *oír-le*, es *oír* y no *oír*, ¿o no? Lo del leísmo, por ahora, ya sería demasiado divagar.

Por supuesto que tales granitos (se pone esto muy tectónico, pero ni modo) son de Lezama Lima, y la grandeza de su obra literaria coacciona a olvidarse de ellos. Un granito imperdonable, más bien, es este otro del corrector de la misma edición de *Paradiso* que vengo citando:

... Eran los recuerdos que quedaban de la sombríamente movilizada hija de Inaco... (12)

Podría argumentarse que Lezama Lima es algo más moderno que quienes nos preocupamos por esta clase de minucias, y que para omitir el acento en *oírle* y en *oír* ha atendido nada menos que a la norma número 16 lanzada por la Academia en 1952: **El acento ortográfico que ahora llevan, salvo alguna excepción, los infinitivos terminados en —aír, —eír, —oír, se suprimirá en lo sucesivo. Se escribirá, pues, embair, sonreír, desoír, etc...** (13). Sólo que el gran cubano escribe en una de tantas:

... Lo miró tan fijamente que se encontraron sus ojos y esa fue su primera seguridad. Comenzó a sonreír... (14)

10.—Lezama Lima, José.—*Paradiso*. Biblioteca ERA, Méx., 2a. Ed., 1970. Pág. 10.

11.—*Ob. cit.*, pág. 11.

12.—*Ob. cit.*, pág. 99.

13.—**Elementos de Composición Tipográfica**. Talleres Gráficos de la Nación México, 1956. Pág. 10.

14.—*Ob. cit.*, pág. 12.

Por otra parte, resulta ridículo que en tanto que hace lo señalado por la regla, la Academia siga exigiendo la acentuación ortográfica de la palabra **oído**, la cual para el iletrado ofrece los mismísimos problemas. Pero todos sabemos que, por desgracia, una de las cosas que no pueden tomarse muy en serio es la Academia y que si yo hube de traerla aquí fue sólo por molestar un poco más. La Academia, gran conclusión, es un galgo engañado y engañoso que llega siempre a la meta después del conejo automático de los hechos. Recuerdo, con sardonia nada patógena, que en 1967 la Academia misma adoptó para nuestro idioma la palabra **pirulí**, que nombraba un dulce cónico muy sabroso y frecuente en mi infancia (década de los cuarenta), ya hoy y desde hace mucho prácticamente anulado, con alguna reciente, provinciana y débil excepción, por los **tuinky wonder** y toda la infinidad de dulces modernos que creó la industria "nacional".

En realidad, la Academia está cediendo ante el embate de la rebelión. Su desplante seudorrevolucionario de 1952, que parecería basado en Maiakovsky (**al pueblo, al creador de idioma...**), no es sino la máscara con que suma su propia decadencia a la de la sociedad en que vive. En que muere, pues.

Pero no sólo contra la desmirriada i la trae la rebelión antiacento a nivel de literatos; entre las más comúnmente violadas se halla la palabra **rió**, tiempo del verbo de la alegría y de la mofa que no puede prescindir del acentito (o no debe) ya que se trata de un bisílabo agudo: **ri-ó**. ¿Por qué? Pues porque se deriva de **re-ír**, también bisílabo agudo, y no de un monosílabo, en cuyo caso la falta caería en acentuario. Vale anotar (y ahora no tengo por qué pedir perdón) el hecho curioso de que las palabras **rí** y **rió**, con sus correspondientes y diversos significados y a menos que atendamos a la tonta concesión de la Academia que ya antes vimos, no debe dejar de acentuarse nunca ortográficamente. La palabra **rio** no existe en español. Es decir, en buen español; ese del que ya nos abochornan los estertores. **Rio de Janeiro**, desde luego, es otra cosa. Es portugués. Ahora que, como aquí en México escribimos en español, no queda otra que hacerlo así: **Río de Janeiro**, igual que escribimos **Londres**, no **London**, o, mejor, **París**, y no **Paris**.

Y ya sé que, por ejemplo, cuando le llamaban la atención acerca de su nulo propósito de disimular las "tareas" en sus murales, José Clemente Orozco decía que eso era "gramática". Y he oído a un italiano, autoridad en artes plásticas, opinar que los dos más grandes muralistas son Miguel Angel y, precisamente, Orozco. Yo, sin tener ninguna autoridad, opino no obstante lo mismo; pero entonces lo de la gramática puede que en realidad valga menos que cero. Sin embar-

go, la cosa empieza cuando muchos se creen Orozco y gestan los llamados "jardines del arte" (15) donde campea la mediocridad y que luego se atiborran de obras del todo aberrantes. Permítaseme, por ello, justificar esta perorata academicista (¡yo academicista!) en tanto que todos los medios de información de México han devenido "jardines del arte" de la palabra, descomunal bastardía. También sé, por supuesto, que Lezama Lima es un Orozco y un Miguel Angel de la literatura y que su mala "gramática" se ve minimizada, como ya antes dije, por su verdad monumental y su "vigor", incluso por sus "desusadas temeridades del lenguaje", usando algunas de sus propias palabras. Pero, retomo el tema, el asunto grave es el de los rotulistas que rigen nuestro pequeño mundo mexicano, y no el de los literatos que no rigen nada pese a lo de la vaca y todo aquello. Ahora que cuando Borges dice que **La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación. . .** (16), estoy de acuerdo, sólo que el asunto de los rótulos no es, por lo menos en México, un asunto artístico; y luego que el ilustre autor de **El Aleph**, como se sabe, se cuida muy bien de no infringir casi nunca las reglas de todo eso que de letras para afuera excluye de la ciudadanía literaria.

Sigamos ahora con lo nuestro: ¿cuándo agregaron los Estados Unidos a sus múltiples formas de penetración en nuestro país el de las matrices para linotipo? Difícil averiguarlo por el momento, pero fue ése otro factor contante y sonante para la corrupción del idioma este que nos tocó. Se dice, y se oye lógico, que un buen (?) día nos vimos en la necesidad de comprar "fuentes" a nuestros primos de allende el Bravo y que entonces, sin remedio, hubimos de excluir el acento de las mayúsculas en nuestra tipografía. Y no porque los primos nos hayan impuesto abiertamente sus matrices átonas, sino porque, las prisas ahora y el malinchismo mañana, fuimos aceptando para nuestro uso las que ya estaban hechas en vez de ordenar que, a cambio del dinero que pagábamos, nos fabricaran unas tónicas. Pero el asunto en esta parte se vuelve oscuro, sobre todo si tomamos en cuenta que desde siempre existieron en las imprentas y en las casas editoras correctores como el de **Paradiso**, y aún más desvergonzados, los que hacían de los libros a su cargo verdaderas lecciones de desacentuación y sobreacentuación. Conformémonos aquí con ejemplos tan breves pero

15.—El gobierno ha fomentado los "jardines del arte" en gran cantidad, al aire libre y entre césped o bajo techo sin césped, y tal actitud es loable. Ahora sólo faltaría que tratara de fomentarlos en gran calidad.

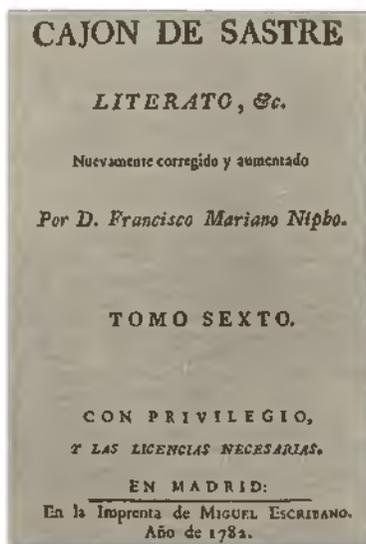
16.—Borges, Jorge Luis.—**Discusión**. EMECE Editores, S. A., Bs. As., 1957. Pág. 49.

determinantes como el botón del dicho, que ahora serán tres, sacados de otras tantas carátulas culpables:

CAJON DE SASTRE — LITERATO, & — Nuevamente corregido y aumentado — Por D. Francisco Mariano Nipho. — TOMO SEXTO — CON PRIVILEGIO. — Y LAS LICENCIAS NECESARIAS. — EN MADRID: — En la imprenta de Miguel Escribano. — Año de 1782.

MARIA — CORONA POETICA DE LA VIRGEN — Poema religioso de — DON JOSE ZORRILLA — MEXICO, 1850 — Imprenta de la voz de la religión.

BIBLIOTECA — UNIVERSAL ECONOMICA ILUSTRADA — CANTOS — DEL TROVADOR. — COLECCION DE LEYENDAS Y TRADICIONES HISTORICAS, — POR DON JOSE ZORRILLA. — MEXICO. — ANDRES BOIX, EDITOR, IMPRESOR Y LIBRERO. — 1854.



En el primer ejemplo, libro en el que si bien encontramos un contenido literario bastante ingenioso y agradable de epístolas, preceptos y poesías, el título se ve burlado por lo que al "corte" gramatical toca y parece más bien, en tal sentido, un cajón de desastre; en ese primer ejemplo, digo, además de lo anotado, ninguna mayúscula admite ya acento. Así, y pese a la total anarquía en la acentuación que priva dentro del libro, se nota en todo él la clara intención de abolir preci-

samente el acento de las mayúsculas. Es esa, allí, la única constante. En los otros dos casos, por el contrario, todo es pachanga (perdón, maestro Zorrilla, pero así están las cosas), atiborradas manifestaciones de esa venal tendencia al nomeimportismo que tiene hoy al español como lo tiene.

Y si no fuera porque ante nuestra mirada ya morbosa, ya ávida de faltas que consignar, aparece luego un aguafiestas ejemplar de 1908 tan bien hecho como de inmediato nuestro, podría pensarse que la carrera hacia la crisis tipográfica de hoy carecía ya, desde el siglo pasado, de cualquier posibilidad de ser atajada. Incluso nuestros primos de allende el Bravo quedarían libres de toda culpa y hasta habría que ofrecerles (¡Ay nanita!) una satisfacción. Ahora bien, además de que viendo la cosa sin apasionamientos tres ejemplos son muy pocos, tenemos esta carátula a la que acabo de aludir:

FEDERICO GAMBOA — RECONQUISTA — (Me salto los dos epígrafes por largos y, créanmelo, también por bien escritos) — EUSEBIO GÓMEZ DE LA PUENTE — BARCELONA — MÉXICO — 1908.



Y ni qué decir del largo interior de 336 páginas de texto, excelentemente limpias. Llega un respiro, nueva confianza. Aun así, paliativos como éste se hallan condenados a dejar de surtir efecto demasiado pronto si recordamos el tiempo presente, "nuestro tiempo",

propósito fundamental de esta alharaca. Pero, ¿por qué sí nos dieron los gringos minúsculas con acento? ¡Qué lío!

Ahora que, tal vez, esto de las matrices para linotipo pudo no haber sido después de todo tan fatídico. No tanto, pero sí. Por algo acusó el gran primo Bierce:

Tipografía, s. Pestilentes trozos de metal, sospechosos de destruir la civilización y el progreso... (17)

Más definidamente a este respecto (supongo que el lector ha leído ya la nota 17), y de seguro pensando igual que yo acerca de que la invasión norteamericana de mayúsculas átonas metálicas (¿no es esto irónico?) nos dañaba bastante, la Editorial Novaro de nuestro país se lanzó, desde su fundación misma, a la empresa de acentuar sin inhibiciones esas letras "altas", tanto en sus libros como en sus revistas de tiras cómicas. Ejemplifico gráficamente con la reproducción de dos páginas, una de **Hojas de Hierba**, de Whitman, publicado en 1964, y otra del cuadernillo sobre Herman Melville que data de 1967. Tomo estos ejemplos por ser, si no muy antiguos, los que tengo a mano. Claro que, justo es también decirlo, tan noble esfuerzo ha resultado con toda seguridad infructuoso. pues, por otra parte, con todo y su buen idioma escrito (es decir, acentuado, ya que a veces la sintaxis de lo escrito en las tiras cómicas, para hacerlo caber en los globitos del parlamento, se vuelve lo que Quevedo llamaría "silicio de gramaticales cerdas"), esta Editorial, digo, le ha impuesto a la clase media mexicana ciertos modelos norteamericanos de mentalidad a base de personajes de aquel lado y de propaganda, a veces obvia y a veces enmascarada, del **american way of life**. Los ejemplos que antes cité, Whitman y Melville, forman parte de colecciones de digna y fina hechura, sí, pero a su lado pululan miles de libros y revistas de intención francamente bandolera: pistoleroismo en los primeros y patodonismo en las segundas, dos aspectos de una misma manipulación colonialista. Vemos entonces que la intención preservadora del español por parte de la Editorial Novaro ha sido al fin y al cabo parcial y por lo mismo, estoy seguro, vana. Una veladora a Dios, y muchísimas al diablo (18).

17.—Bierce, Ambrose.—**Diccionario del Diablo**. Jorge Alvarez Editor, Bs. As., 1965. Pág. 135. Yo, como el lector, también sospecho que Bierce se refería a algo más que a la simple (!) corrupción del idioma; pero a mí me sirve mucho ahora su definición indefinida.

18.—¡Esto es morder la mano de quien nos alimenta!, dirá alguien, pues fue precisamente en **Novaro** donde yo trabajé y aprendí bastante en los

Todo hombre e mujer están de lo que los pertaneco a ellos
 Cucumama,
 El día, de lo que pertaneco a día — por la noche, la cuadrilla
 de manos roboradas, cordadas,
 Que cabace con la boca abierta sus melochicos concucos
 vórtices.

¿QUÉ PLAZA ESTÁ SETIADA?

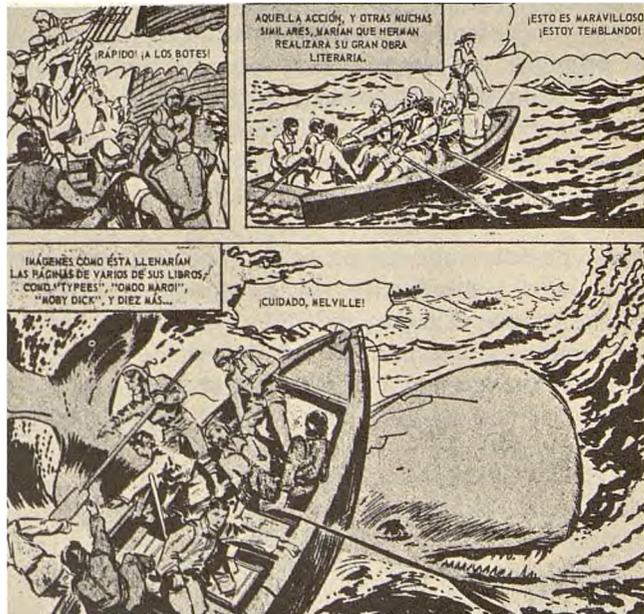
¿Qué plaza está siendo y en vino se setucera por levantar el
 día?
 En aquí que envío a aquella plaza a un comerciante diligente,
 denuado, isopocial.
 Caballería a leñatería le acompaña, y parques de artillería,
 Y artilleros, los más martiricos que jamás hayan disparado
 un cañón.

AÓN CANTO AL ONICO

Aón canto al ónico
 (Dufco, susque (comando de construcciones), lo consagro a
 la Nacionalidad,
 Depuesto en el la rebelión (¡oh derecho letante a la insurrección!
 ¡Oh frago insustiable, impenchadible!)

NO ME CERRIS VUESTRAS PUERTAS

No me cerréis vuestras puertas, alivas bibliotecas,
 Pues en trago lo que faltan en vuestros reglones estantes,
 pléndicos tan necesario:
 He leído de la guerra y he compuesto un libro,
 Las palabras de mi libro no son nada, su intención lo es todo,
 Un libro alibado, separado de los demás, sin relación con el
 instante,
 Pero cuyas páginas se convencerán con las significadas que
 hay en ellas instantes.



años de 1966 y 1967, y donde se me publicó hace poco un libro de cuentos. ¿Fue Sartre quien dijo que todo intelectual es un traidor? Y perdón por autocalificarme.

Volvamos ahora al carril. Novaro publica sus muchos libros y revistas con un justo tratamiento ortográfico del idioma (y no sólo ortográfico, para no ser injustos por ningún lado), y tal cosa no la practica en México ninguna otra empresa editorial. Por lo menos, no de modo constante. Ni siquiera las que se adornan publicando asuntos "revolucionarios", lo cual no dejan de hacer nunca con el idioma átono impuesto por las mayúsculas norteamericanas. Desde luego que esas empresas piensan en la atonía de que me ocupó como en una lógica evolución de nuestro idioma, y en eso ni quien las contradiga, siempre que igualemos **evolución a corrupción**. Pero, ¿no resultaría fácil propiciar, al alto nivel de los libros "revolucionarios", una involución que pudiera igualarse a recuperación? Cuando menos, sería edificante. Pero no; comienzo a salirme por la más romántica de las tangentes. Como si los mexicanos fuéramos los checos y los eslovacos del siglo XIX y pudiéramos encender contra el inglés, el subdesarrollo y la estupidez, un Renacimiento como el que ellos encendieron entonces contra el alemán y el húngaro de los Habsburgos. Nadie más convencido que yo de la imposibilidad de cualquier alivio para el pobre español mexicano que ya delira (en este caso, como podrá verse luego, el ejemplo soy yo mismo). Cualquier esfuerzo práctico, sugerí al principio, no lograría nada más allá del **anti-anti**. Además, de prolongarse la vida del hombre durante algunas décadas, es posible que la telepatía a nivel general sea entonces un hecho y que los problemas de los idiomas contemporáneos sólo constituyan historia y preocupaciones arqueológicas, en vez de miseria espiritual. También es posible, y hasta deseable, que el idioma gestual propio del Zen cumpla antes de esa etapa con un papel importante en una sociedad superada; pero tales posibilidades no libran a la pequeña burguesía mexicana (clase media, dije por ahí) del cargo que le imputé antes, ni cuentan en lo más mínimo para que yo deje de desanudar este inútil entripado mío. Porque la pequeña burguesía mexicana no tiene honor, como dice Pedro Salinas que dice Karl Vossler, también en la antología universitaria.

Recordemos ahora, o conozcamos, según el caso, algunos ejemplos de criminalidad atonista, ya no en las mayúsculas, sino en las minúsculas de la ciudad de México, sobre las que por lógica tenía que repercutir la ignorancia de rotulistas, cartelistas, consumidores de rótulos y carteles y la propia incultura nuestra en tanto que (siempre la vaca) nadie fue lo suficientemente fuerte para vociferar como era debido contra el hecho de que, en los últimos años, cada vez viniera permitiéndose más la instalación de letreros mal escritos en la vía pública. En tanto que nadie fue lo suficientemente poderoso para mantener la

hegemonía del **lenguaje** escrito sobre el **habla** escrita. En tanto que nadie fue lo suficientemente loco para mandar poner en su máquina de escribir mayúsculas acentuadas. Ejemplos como los que siguen, digo, abundan en nuestra querida megalópolis: en cualquiera de sus calles donde haya comercios, en muchas puertas de casas particulares y en un sinnúmero de escaparates. Incluso, según pudo el ciudadano observar hace poco, en los anuncios de la Feria Metropolitana del Libro que anualmente se presenta en el pasaje de las estaciones Zócalo y Pino Suárez del Metro. Alguien, igual de destrampado que éste su servidor y amigo, se atrevió a poner un acento faltante en uno de esos anuncios. Desde aquí las choco, cuate.

Por principio, me ensañaré ahora contra los primos de allende el Bravo que se encuentran acá en su fábrica de por la avenida Insurgentes Norte produciendo los simpáticos chicles **Adams** (19). Quizás un complejo de culpa, ocasionado por la anterior o contemporánea introducción de las matrices átonas en el siglo diecinueve, hizo que estos señores acentuaran la palabra **Chiclét**s, que abarca la mayor parte del diseño de las cajitas donde ponen las pastillas o las tabletas de sabores. Desde luego que aquí, como en la **virgen** del libro de Zorrilla, el acento sobra pese a la presunta buena voluntad de quien por primera vez lo haya puesto. Son, los dos, errores de rebasamiento tónico tan deplorable como el de la omisión. Lo correcto en el último ejemplo sería **Chiclets**, y no **Chiclét**s como aparece en las ya citadas cajitas, dado que en español las agudas terminadas en consonante no deberían acentuarse. ¡Oiga, oiga!, interviene un conocedor; pero aquí hay otro problema, pues la palabra **chicle** deriva del náhuatl **tziectli** o **chictli**, voces graves, y no hay ninguna razón para que se diga o se escriba **chiclet** ni **chiclét**. (Como se ve, el conocedor trae consigo papel y lápiz.) Y, por si fuera poco, prosigue, en su **Diccionario General de Americanismos**, don Francisco J. Santamaría señala que la actual palabra **chicle** ha llegado a ser de uso universal. Debe entonces escribirse así, y ya; ¿no le parece? Muy bien, contesto yo, pero seguramente la cosa es jodernos, y ya. ¿No sabe usted que esta voz universal no se utilizó nunca en los Estados Unidos, ni siquiera con su acen-

19.—Para una bonita visualización del origen de esta conocida empresa, recomiendo la lectura, de las páginas 279 a 291, del libro del periodista checoslovaco Egon Erwin Kisch, **Descubrimientos en México**, Editorial Grijalbo, S. A., Méx., 1959. Ahora bien, la venganza de nuestro látex se ha manifestado al tirarle los dientes a varias generaciones masca chicle de los Estados Unidos. En el mundo prehispánico, es sabido, el chicle se mascaba en ceremonias rituales o para limpiarse los dientes, y nunca en la calle, en el cine o durante la plática diaria. Excepto las prostitutas, claro, donde anduvieran.

tuación y su escritura bastardas? Allá, nada tontos los primos, para no decir que una de sus industrias más típicas no hubiera podido existir sin México, y también de seguro para no concedernos ni un pequeño lugar en su idioma vivo, le pusieron a nuestro chicle el activo pero evasivo nombre de **chewing gum**, ¿o no?

Y a que no se sabe esta otra, sigo diciéndole al amigo interventor: en la esquina de mi casa hay una miscelánea con una vitrina donde la **Chicléts Adams** ha puesto una pequeña y bonita armazón de lámina, hecha a manera de terrazas, para exhibir sus sabrosos productos. Me-ro abajo se luce una franja de cajitas simuladas, impresas en diversos colores que por su parte representan diversos sabores. En dicha franja aparece, entre las otras bien escritas de acuerdo con la falsedad de que tanto hemos hablado, una cajita cuyo nombre **Chiclets** está escrito así, sin acento. O sea que tenemos ahora un bonito aunque feo caso de falta de una falta de una falta. Clap, clap, clap, se oyen aplausos.

Luego, también de los primos de allende el Bravo que andan por acá, tenemos el caso del Hotel María Isabel, este sí del Paseo de la Reforma de la ciudad de México (—perdón, Mexico City—, dice Efraín Huerta en su memorable poema a otra avenida capitalina), que no no era tal en años pasados, sino, como alcanza a verse aquí, **María Isabel Sheraton**. Así, con apellido y todo.



Claro que no sólo México padece estas monsergas. Conozco, entre otros detalles por el estilo, un cartel del Instituto Salvadoreño de Turismo que como titular tiene la siguiente leyenda: **El Salvador — central america** en vez de **america central** que sería, aunque falla, la española. La eliminación de mayúsculas, acentuadas o no, habla de otro paso en la descomposición del idioma, y más aún de la onerosa intervención de formas sintácticas extranjeras en él. Pero éste, además de excesivamente común a lo largo de nuestras tierras, es ya otro problemilla. . . También yo, desde el principio de estas notas, entré en el **sprint** con el simple hecho de escribir tal palabra.

En fin. Los siguientes ejemplos son ya ciento por ciento mexicanos. Y si bien de los tres primeros podría decirse que no son sino lugares comunes dada su alta frecuencia, a los restantes, en cambio, nadie podrá negarles originalidad. Para mí son la apoteosis al revés, nuestro firme paso al otro lado de la tan famosa puerta aquella de Dante:

Tintoreria y Planchaduria CALIFORNIA

Vea Camiseria

DOCTOR Fiacro Jimenez Jimenez — Medico Cirujano

Las asociaciones fonéticas de **Planchaduria** con la **penuria**, **Camiseria** con la **miseria**, y **Medico** con **¡te digol**, que son todo un facilismo, quedan no obstante al libre albedrío del lector.





Y ya que estamos en éstas, el lector mismo puede recordar el chiste donde nuestra hoy perdida conciencia popular criticaba a un par de amigos, uno iletrado y tonto y otro nada más tonto: Pepe y Paco llegan a casa de Toño, quien sufrió un accidente por la mañana. Hay tantas personas en la entrada, que deciden, mediante un volado, ver quién de los dos corre con la mala suerte de ir a enterarse del estado de salud del accidentado. Pierde Pepe, y su cabeza empieza a confundirse entre las otras cien que Paco sólo mira. Luego desaparece. Después de un buen rato, Paco está por desesperarse; de pronto, desde quién

sabe qué parte de la casa, le llega un sobre cerrado. Lo abre y saca de él un papel escrito con la letra de Pepe. Entonces, como nunca ha sabido leer en voz baja, Paco grita ante el enojo de quienes se apelonan cerca de él:

—¡Muerto, esta tarde llegamos! ¡Qué de monos en la puerta!

Ya no hay aplausos, pero de todas maneras sigo: en la etiqueta "trasera" de las botellas del **COGNAC GODET "NAPOLEÓN"**, que todavía se consigue, pueden leerse, además de la leyenda en buena grafía francesa (acento en la **E** de **NAPOLEÓN**, las palabras inacentuadas **unico, Rodriguez** y **MEXICO**. Triste manera de respetar parcialmente las cosas; doña Marina ronda.



En la **Escuela Secundaria No. 11**, a donde Olivia me llevó poco después de conocernos para mostrarme el edificio en que estudió de los trece a los quince años y que por diversas razones ha merecido el honor de que ella misma le construya una réplica exacta en la novela que ahora escribe (año de 1973), hay un auditorio y en él un gran escudo que dice:

RECTITÚD ES MI LEMA

¿Podrían las profesoras de esa muy famosa y prestigiada Escuela

explicar; después de escribirlas, las diferencias que hay entre aquellas palabras que a todos nos enseñaron en la primaria y que son **círculo**, **círculo** y **circuló**? Y es que el paso de la primaria a la secundaria es grave para la memoria, aunque quizás no tanto como el de la secundaria a la preparatoria o vocacional, y menos todavía que el de este último ciclo a las escuelas de estudios superiores. Por eso, tal vez, cuando se llega al CENLEX del Politécnico de México, segunda casa de estudios de nuestro país, ya no sorprende mucho toparse con un cartel (un poco viejo, pero no importa porque todavía se exhibe) que reza: **instituto politecnico nacional —COFAA— comision de operacion y fomento de actividades academicas del ipn — CENTRO DE ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS — ingles — basico — intermedio — avanzado — intensivo — frances — español (para extranjeros) — aleman — italiano — ruso y portugueses — PARA PRINCIPIANTES** — (me salto datos en mayúsculas no acentuadas respecto de informes diversos) **seccion de especializacion docente e investigacion cientifica y tecnologica**. Bueno fuera que les prestaran a los compañeros del Poli, digo yo, acentos como el que les sobra a las muchachas de la ya citada estación Zócalo del Metro, quienes no se cansan de gritar:

—¡Llevé su guía del Metro!

—¡Pero hombre!, me detiene alguien, ya cansado de tanta necesidad mía. Hay que conformarse con la eliminación de los acentos cuando, como en la carátula del **Cajon de sastre**, la cosa es pareja. Ya sabemos que hubiera sido mejor no hacerlo; pero esa homogeneidad átona, como usted la llama, puede otorgar al cartel del CENLEX un carácter fascinante. Quizás, ¿por qué no?, haya sido pensando en esa fascinación que quien lo hizo decidió quitar los acentos. Hay que ser un poco flexible, hombre. Porque ni modo que los señores profesores de ese Centro de Lenguas Extranjeras, y de Español, fueran a permitir así como así tanta falta de ortografía.

Luego, ese mismo alguien me espeta (como antes se decía): —¿No nos habló hace rato de la inflexibilidad militarista?

Pero yo, taimado, saco a relucir la carta que me guardaba en la manga: si ahí parara todo, lo aceptaría. Mas, ¿por qué entonces en el cartel en cuestión se lee hasta lo último: **72 — año de Juárez?** ¿Es que el nombre del Benemérito tiene ya tales características de santidad que se encuentra a salvo de la descomposición del idioma, por lo menos respecto del atonismo? Yo diría que esto no es sino un triste ridículo. Don Benito, caso de resucitar con el poder de antes, de se-

guro que fusilaría a quienes diseñaron ese cartel y a quienes tuvieron a su cargo la función de detenerle la pata, y no tanto por el delito de alta traición al idioma como por el de baja lambizconería política.

instituto politecnico nacional
CENTRO DE ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS

ingles **frances**
 basico
 intermedia
 avanzada
 intensivo

español
 (para extranjeros)

aleman **italiano**

ruso y portugues
 PARA PRINCIPIANTES

EXAMEN DE ADMISION: 10 AL 13 DE ENERO DE 1978
 INSCRIPCIONES NUEVO INGRESO: 20 Y 21 DE ENERO
 INSCRIPCION DE CURSOS: 22 DE ENERO
 INFORMES 500 41 14

72

INSTITUTO CULTURAL DE ZACATECAS
 (entrada sur)
 INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS Y TECNOLOGICAS
 ANO DE JUAREZ

Por su parte, la Universidad de México, “nuestra máxima casa de estudios”, la cual motivó todo este fárrago con su antología, no canta mal las rancheras. ¡Oh paradoja! Si echamos una mirada a la revista **difusión cultural**, a cargo de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, veremos que he escrito mal el nombre de esa revista, pues tal como aparece en su carátula, tan bien diseñada como las de la mayor parte de las publicaciones universitarias, debe escribirse: **difusion cultural**. Y también veremos que ahora escribo bien el nombre del cuerpo que le ha dado vida así como el de la categoría que se le otorga: **organo del consejo nacional de difusion cultural**. Es decir, que lo escribo bien de acuerdo a como aparece en la carátula de referencia. Pero sólo de acuerdo con dicha carátula. Aquí, la benemérita contradicción está en que el nombre de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM aparece así, bien escrito de todo a todo, seguramente porque, como en el caso de Juárez, se trata de una fuerte institución mexicana exenta de la mutabilidad libre y revolucionaria del idioma. Es decir, de esa que se ha dado en considerar mutabilidad

libre y etcétera de nuestro idioma y que no es sino su momificación más acartonada.

Claro que en el mundo de hoy, cruzado a lo largo y a lo ancho en un instante por las más diversas informaciones dictadas en todos los idiomas posibles, todos los idiomas se interinfluyen, y a los más débiles, aquéllos que como el nuestro no cuentan con el sustentamiento de una técnica pujante que los haga crear e imponer de continuo nuevas palabras y giros de buen cuño, se los chupa la bruja. Esta es la cosa. En nuestra Venecia no se instalaron los tranvías de Alfonso Reyes (20). Y luego, que para obligar al idioma tal cual a dar de sí, como a las ligas, se necesitan buenos vulcanizadores. A los nuestros, por lo visto, las palabras se les revientan a cada rato.

Como último ejemplo tenemos otra prueba, por aquello de la decadencia total de que hablé al principio, de que nuestro país de hoy comienza a no ser nuestro país de ayer. La palabra **México**, hasta hace algunos años, era la que más carga manipuladora contenía en nuestro propio país en tanto que el supuesto nacionalismo del mexicano era (¡casi nada!) de antología. Así lo demuestra el hecho de que precisamente la palabra **México** haya sido durante mucho tiempo la más usada en publicidad aquí. La de mayor **rating** (!) Parece que ahora sigue siendo igual; pero, como puede verse en la plana de **El Heraldo de México** que reproduzco, ya no se escribe con acento sino **Mexico**. O ya se está dejando de escribir así, pues (21). Esto ha trascendido hasta el punto de que el célebre pintor signista Georges Mathieu, al realizar para **Air France** una serie de carteles, incurrió en esa misma falta al escribir junto al dibujo policromo que nos representa esa átona palabra: **Mexico**.

¿Será que comenzamos a recobrar nuestros orígenes, que recuperamos la antigua pronunciación azteca **Meshico**? ¡Grandes saltos de alegría en la casa de doña Eulalia Guzmán, el Himno, todos de pie! No, no. Dejemos de lado los malos chistes para que no haya retortijones. Mejor terminar aquí, agregando sólo el delirio que antes prometiera: como una tardía aportación a nuestro idioma que se muere,

20.—Cf. Reyes, Alfonso.—“En torno al imperialismo de la lengua española”. **Obras completas de Alfonso Reyes**. Fondo de Cultura Económica, Méx., 1956. Tomo IV, pág. 58. En este artículo, el lector encontrará, además de algunos datos curiosos y coincidentes con los puntos de vista que aparecen en el que ahora lee, una explicación muy aguda de su propio título, que resulta, así, verdaderamente irónico.

21.—Nueva mordida a la mano alimentadora, pues también se me ha publicado algunas veces en el suplemento cultural de ese periódico. Nuevo recordatorio, por lo tanto, de las que creo palabras de Sartre.

La bola de cristal de la angustia

Olivia se detuvo a discutir de texturas y colores con la responsable de la sección de cortinas, y yo me perdí por los pasillos de aquel comercio, entre los estantes atiborrados de latas de conserva, monedas para el hogar o adminículos con manifiesto destino de chatarra.

Cuando descubrí la gran bola de cristal sobre unos trastes de cocina, me pareció un arco monocromo que se levantara sobre un paisaje más o menos sin importancia. Reconozco la arbitrariedad de tal pensamiento, tanto más que la base plana de la bola interrumpía su esfericidad exactamente en la cima, pero no menos arbitrario era el lugar donde con lujo de torpeza la habían depositado. Luego, segundos antes de que mis manos se sorprendieran con su imprevista falta de peso, racionalicé en otro sentido y le otorgué un conveniente aire de cúpula geodésica a lo Buckminster Fuller inscrita en una atmósfera de novela de **science fiction**. Como podrá suponerse, la necesaria ciudad cubierta, el continente de Williamson, no encontraron cabida en el raciocinio. Ni mucha falta que hacían.

No es por nada, pero al verla mi mujer se quedó con los ojos cuadrados; tanto así, que las cosas que ocupaban el carrito de alambre fueron devueltas rápidamente a sus estantes de origen y al rato la cajera se nos quedaba mirando diciéndose que eso sí era para morir de tristeza, pues mira que quedarse sin comer por comprar peceras mal hechas y grandototas, si que hay gente deschavetada.

Pero nuestra bola azul no está mal hecha ni es una pecera grandotota como lo han pensado, además de la muchacha del establecimiento comercial, algunos vecinos con mentalidad de televisión que siempre caen a la primera. Y por lo que toca al mal acabado de que hablan también estas y otras personas, se trata simplemente de un

borde irregular (por demás pulido hasta que ya) que confiere a la boca del recipiente (lo es al fin y al cabo) una lejana dignidad de Edad Media que le va a las mil maravillas de acuerdo con la función para la cual sin duda fue hecha. Esta y otras características muy suyas la han vuelto de lo más antipático entre aquellos para quienes la luna está obligada a brillar todas las noches por la única razón de que no es de día entonces: el mutismo voluntario que guarda, por ejemplo, cuando alguien trata de arrancarle tintineos de campanita aplicándole garnuchazos disimulados.

Sin previa consulta a Jung ni a ninguna otra clase de referencia cabalística, Olivia la colocó aquel mismo día en el centro de la mesa del comedor, embrocada directamente sobre la madera, del mismo modo como la había encontrado yo en el estante de los trastes de cocina. Sin embargo, sólo tiempo después íbamos a enterarnos de lo que eso significaba: el espíritu preso en la botella, el mandala, la tierra (achatada en los polos, como antes se la creía), la totalidad, la búsqueda del **sí mismo**, etc., etc., etc. Pero los vecinos, los amigos y los parientes, aunque para ser justo debo decir que algunos de los vecinos, algunos de los amigos y algunos de los parientes, comenzaron de inmediato a sugerirnos los que, según su particular punto de vista, podrían resultar mejores pies, bases o sustentos para la bola azul que así, sola sobre la mesa, parecía angustiarlos sobremanera. Mantelitos, platos y platones, estructuras de alambón y hasta bateas de madera barnizada con no sé qué producto muy moderno, conformaron la larga lista.

Y, por otra parte, en cuanto a la función de nuestra peculiar novedad, alguna tía se permitió sugerirnos que debería ser pecera y nada más, e incluso nos ofreció regalarnos los pequeños peces, de esos dorados preciosos, o uno solo para convertirlo en algo así como el rey de la casa, lo que nosotros prefiriéramos. Otra no se aguantó las ganas de decirnos que lo verdaderamente hermoso sería tomarla como florero, y que para evitar nuestro probable disgusto y viéramos que no andaba tan fuera de onda, proponía que pusiéramos nada más una flor blanca dentro del recipiente **lleno de agua sólo hasta la mitad**, como una composición de espíritu **orientalista**. No faltaron las bromas en cuanto a dotarnos de toda una vestimenta de adivinos: batas de anchas mangas, cucuruchos para la cabeza y todo eso que ya se sabe.

Durante tres días la afluencia de asombrados fue como para una aparición de otra indole, hasta que poco a poco nuestra casa volvió a recobrar su natural tranquilidad. Entonces, apenas vió que podía hacerlo (esto es, cuando advirtió que lo más probable era que per-

maneciéramos solos durante un buen lapso), la bola se puso a hacer brillar un corpúsculo de su aire interior, increíblemente, alimentándose de quién sabe qué fuente secreta, y a comunicarnos, a nosotros y a los objetos cercanos, a la calma y a la luz que la rodeaban, una leve apariencia cristalina de innegable matrícula fantástica. Este efecto se repite a veces, mediante efluvios no tan imperceptibles, siempre que nuestro ánimo se halla en condiciones afines a esa experiencia. También se manifiestan cerca de ella, cuando hay alegría, olores que limpian el pensamiento y músicas que lo despiertan a uno de cualquier marasmo.

Por lo que se refiere a su contenido real, éste se hace evidente por las noches, cuando en el centro aparece de pronto esa pequeña estrella de primerísima magnitud que no se retira de ahí hasta el amanecer. Desde luego, las primeras veces tratamos de demostrarnos a nosotros mismos que no era sino un reflejo pescado por la bola entre los muchos rayos provenientes del exterior, del jardín, de las habitaciones contiguas de la casa; pero aun con las luces apagadas y cubriéndola a ella por todas partes excepto en el punto que nos permite mirar hacia su universo privado, esa estrella relumbra y nos idiotiza como no costará demasiado imaginar.

En la actualidad, algunas personas poco dadas a romper cartabones y rutinas llegan a menudo al borde de la histeria en presencia de nuestra bola azul, la cual goza abiertamente al observar la angustia que les provoca, pues en esos casos su imponderabilidad aumenta de manera franca, demostrable por completo.

Nosotros, satisfechos, seguimos dándole el lugar que se merece y le pedimos que nos muestre la estrella que habita en su centro, gritamos hacia su interior el nombre de los amigos que andan lejos para que pronto regresen a contarnos sus nuevas experiencias. Pero, con todo, Olivia gusta de relegarla durante largos periodos a este o aquel mueble o vitrina porque piensa (y yo estoy de acuerdo) que no debemos dejarnos esclavizar por nadie ni por nada. Ni siquiera por lo que hace patente la unidad y la armonía de que presumimos tanto y por las que tantos nos tildan de esnobs, aristocratizantes y otros méritos por el estilo.

Tan fáciles que serían las cosas

Beckett me dijo:

Así era el amor de Neary por Miss Dwyer, la cual amaba a un cierto teniente Elliman de aviación, que amaba a una cierta Miss Farren de Ringsakiddy, que amaba al Padre Fitt de Ballinclashet, quien con toda sinceridad se veía forzado a admitir una cierta inclinación por una tal Mrs. West de Passage, que amaba a Neary.

Yo entonces le propuse, precisamente con sus mismas palabras para no correr ni el más mínimo de los riesgos, que de un simple plumazo provocara el corto-circuito, ese levantamiento de ojos que el propio Neary menciona por ahí, el levantamiento de ojos de los hombres por sobre sus propias espaldas. O el levantamiento de ojos de las mujeres, para no tratar de exceder inocentemente los límites de nuestra real cultura masculina. O, siquiera, el levantamiento de ojos de uno solo de los hombres, cualquiera de ellos. Entonces quizás la solución, la felicidad; el amor correspondido quizás. La posibilidad siquiera.

Y la inexistencia del libro —me contestó Beckett—, lo cual significaría la inexistencia del mundo. ¿Entiendes? Nuestra inexistencia. Tu inexistencia.

Arte abstracto

De Tonalá hemos traído algunas piezas de cerámica y vidriería para alegrar aún más la casa. AVECILLAS de todo género se posan ahora en los libreros, en las bocinas del tocadiscos y en las repisas del comedor; una de ellas es definitivamente **exótica** por su forma y sus colores (dorado pico de casuario en cabeza de mergo de azules ojos, rojo cuello de ibis, cuerpo de codorniz de negro azul zanate), de tal manera que ese nuevo fénix sólo tiene fundamento en la realidad del artista que la imaginó, y en la nuestra, que quiso adoptarla.

Una pequeña ardilla aprovecha la nueva condición vegetal de los muebles y de cada uno saca, en días diferentes, una bellota igual y se la come. Los grandes vasos enjovados de esmalte piden cerveza, y el gato florido de los hermanos Solís (que uno de estos meses van a hacernos una chimenea) observa con una mirada de **gran interés la tímida mirada** que Julio Montes nos regaló hace tiempo y que pese a su reducido tamaño habla de subterráneas truculencias desde una de las paredes del estudio.

También en el comedor ha quedado una lámpara de vidrio que en su esbelta feminidad recuerda los quinqués de los abuelos campesinos. Al encenderse, su color se desdobra quedando de un ámbar oscuro la base, levemente luminoso el anillo central, como un misterio, y de una cálida brillantez el alto gineceo, semejante a la que se observa en el ónix de las ventanas de San Francisco, en Puebla, o en el alabastro de las del mausoleo de Gala Placidia cuando el sol de la tarde las recalca. Mirándola a cierta distancia, Olivia la coloca a veces en aquel escaparate de Amsterdam (una de las capitales del diseño) donde una noche vimos la luz del hombre repartida en plásticos y cristales de traza interestelar; no obstante, ella misma señala

que nuestra pieza es única gracias a esa vibración que en su copa dejó el soplo del artesano del fuego, oculto tras la firma **Avalos** de la empresa vidriera que lo emplea.

Pero la **pieza** de este viaje ha sido una virgen de faz y manos morenas en pintura mate, de túnica brillante, que sostenida sobre la palma de otras manos, vista de espaldas, se convierte en una paloma inquieta, ansiosa de libertades y alturas. Si en ese momento se la acaricia, se advierte bien el temblor del vuelo preso con su cuerpo, las contracciones de sus frágiles músculos de barro, la fuerza atada de sus alas. Luego, observándola otra vez por el largo frente, se descubre que en la unión de los dos bordes de la túnica se aloja un delgado himen del color limpio de la tierra, y que los labios encargados de guardarlo presentan, en la parte superior, la cabellera de un árbol que deja caer racimos de frutas de liviano peso.

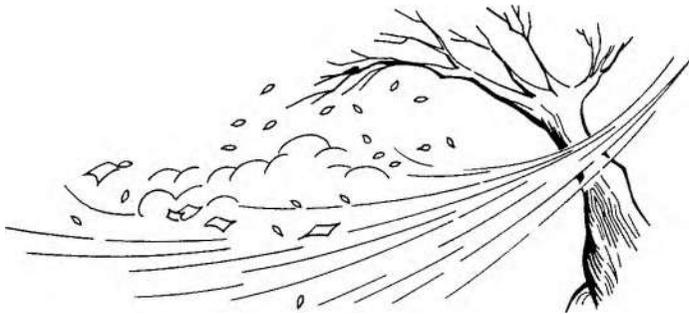
En torno al mundo insinuado a los pies de la imagen, hay una greca muy fina que en otras circunstancias recordaría a las serpientes de las estelas prehispánicas y, por lo mismo, los ríos cuyas aguas adversas se entrelazan; los elementos discontinuos de esta greca, por el contrario, unos más débiles y otros más fuertes, evocan el movimiento ávido de los espermatozoides en celo.

Algo más: la imagen descrita, más viginal que cualquier otra, carece de firma al calce como garantía de que habrá de permanecer, en verdad, eternamente inmaculada.



Los vientos

Apenas recordé que era ya febrero, comenzaron los vientos.



Contestación parcial a una entrevista

A la pregunta de "¿para quién escribe?" sólo puedo responder hoy en términos de sastrería: es asunto de telas, de tijeras, y de una mano desconocida que apriorística y arbitrariamente ha hecho el corte. Ha habido, hay y habrá en la tierra (¿en el universo?) personas cortadas por la misma mano, razón por la cual las sensaciones y hasta los pensamientos de unas de ellas le **vienen** a las otras. Sólo quienes han sido cortadas por la misma mano que me cortó a mí, por las mismas tijeras, son susceptibles de advertir en mi obra la vibración en que se sustenta y de aprovechar, como quien al ir pasando se acerca a una hoja húmeda y la huele, alguna experiencia depositada entre líneas en algunas de sus líneas. Lamento que a las demás personas, aquéllas que fueron cortadas por manos y tijeras diferentes, mis palabras no les digan mayor cosa, pues de tener acceso al significado de esas palabras mías podrían conocer la felicidad o, en el caso de ser ya felices, acrecentar en buena medida su ánimo dichoso. Pero no fui yo, créanmelo, quien dispuso los patrones sobre la mesa de la comunicación humana. Lo lamento de veras. Lo siento de veras.

Cabría pensarse, como es lógico, que también yo, obedeciendo a esa condición de **confeccionado de antemano**, nada más puedo conmovirme con las palabras que las personas de mi mismo "estilo" pronuncian; que sólo la obra de ellas (la cual no tiene por qué ser siempre de naturaleza poética o en general artística) agrega de vez en cuando una nueva meta al itinerario de mi vida. Pero, a este respecto, una actitud ciertamente excepcional, cultivada con buen esmero y durante no muy pocas horas en la sensible vastedad parcelaria de mi lunatismo, me ha vuelto de revés predisponiéndome a recibirlo todo, a aquilatarlo todo. De tal manera, a veces llego a conocer hechos

que no cualquiera conoce, a vivir edades que no cualquiera puede vivir. Y, aquí, permítaseme quitarme un momento el sombrero del recuerdo para agradecer (¿a la suerte? ¿a la mala suerte?) la circunstancia que me hizo comenzar el cultivo ese de que antes he hablado. Sólo un momento, lo que tarda el ojo en leer estas palabras, dichas como epígrafe ceremonial por el Palais Chaillot, que allá en París también sabe de lo que habla: **Il dépend de celui qui passe/que Je suis tombe ou trésor/Que Je parle ou me taise/ceci ne tiens qu'a toi. Ami: n' entre pas sans désir.**

Todo lo anterior no invalida, sin embargo, el que haciendo uso de mi legítimo derecho de indignación ante lo aberrante y lo grotesco mande a la mierda, a veces con mayor frecuencia de la que podrían conceder los límites llamados normales, las supuestas creaciones que en definitiva injurian mi particular concepción de lo que deben ser el corte y el diseño precisos dentro de cualquier estilo. Y debo aclarar, finalmente, que si para dar respuesta a la pregunta de "¿para quién escribe?" me fue necesario responder asimismo a la pregunta de "¿quién escribe para usted?", pregunta que nadie me había hecho, es porque, como veníamos diciendo, todo es cosa de estilos, de patrones, de telas más o menos ajustables al cuerpo del oficio que se oficia. Y no hay que preocuparnos más; paso la lección al costo y que cada quien en particular haga lo que sienta hacer. Allá en las alturas (o donde se encuentren), sean los misterios cuyas manos lo han ocasionado todo en las sastrerías del origen quienes escenifiquen los pleitos verdaderos.

Lo que cuentan los parientes que acaban de regresar de allá

Que en los bajos fondos de Nueva York (los más bajos del mundo, pues es esa una ciudad de marcadísimos contrastes) era fácil, hasta hace poco tiempo, conseguir una crema hecha a base de raíces tropicales no codificadas todavía, cuya sencilla virtud era la de provocar, en quienes la ingerían aun en mínimas cantidades, el rechazo total, tranquilo y las más de las veces definitivo, a cuanto estupefaciente los esclavizara.

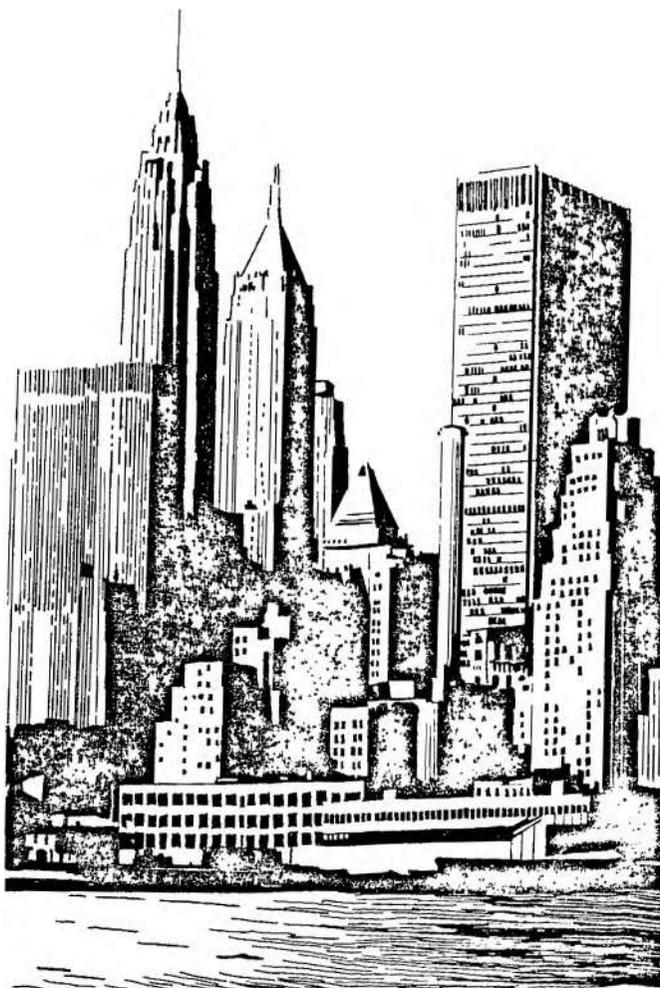
Su precio, contra lo que pudiera suponerse, era muy bajo en relación con el de cualquiera de sus antípodas naturales o sintéticas.

Alguno de los liberados cometió cierta vez la imprudencia de hablar del milagro a un esclavo amigo suyo antes de que éste se llevara a los labios la pizca de crema que el liberado mismo le pusiera en la yema del índice.

El esclavo sintió miedo de no saber qué hacer después, de no saber cómo desenvolverse en un mundo de leyes que él ya había olvidado, y rechazó la oferta. Más tarde, con piadosa intención, comenzó a advertir a sus compañeros de cautiverio del peligro que sobre sus tiernos paraísos sombreados se cernía, y de ahí a la intervención de la policía sanitaria no hubo sino unas cuantas horas.

Algunos turistas curiosos, algún investigador osado, preguntan de tiempo en tiempo por la crema maravillosa y sobre la mejor manera de conseguirla en caso de ser verdaderas sus respectivas informaciones (la noticia había logrado colarse alguna vez a las páginas interiores de un diario vespertino). Y, tanto el uno como el otro, obtienen siempre la misma respuesta en el sentido de que la medicina en cuestión no podrá salir al mercado mientras en la oficina sanitaria no se descubra el origen de sus componentes, a fin de preservar así a los

posibles consumidores de cualquier riesgo desconocido y por lo mismo, dado el caso, de consecuencias imprevisiblemente catastróficas.



Eternidad de Miguel Angel

Después de inacabables pasos bajo la bóveda de Rafael, que promete el cáncer rococó a la vuelta de dos siglos, se entra en la capilla por una puertecita insignificante y oscura a causa de no sabes qué errática disposición arquitectónica. Pero apenas cruzas el umbral, la eternidad estalla. El griterío de los réprobos te empapa el rostro con golpe alevoso, te sustrae a toda intención apriorística, te arrebató el abrigo de la lógica, rompe contra el piso de recuerdos cosméticos los anteojos de tu pedestre sabiduría hinchada de prejuicios. Cósimo y Roselli ahí. Ahí el Perugino. Ahí Boticelli, ya entristecido. Y todos, los demás, también ahí. Dignos todos en su santidad muda y tranquila. Pero, ¿dónde, pues, la fuente del grito? ¿dónde el Hombre, ambidiestro y musculoso? ¿Dónde la plenitud y la catástrofe? Todos los visitantes del mundo aquí. Todos los turistas. Tú. Varios observan a una mujer que pinta algo en el cuenco de una cucharilla. Otras cucharillas forman procesión de acero pintado en el terciopelo de su mesita de trabajo. ¿Dónde, pues, la fuente del grito? ¿Desde dónde el rompimiento de tus oídos? Una mano amigable señala a tus espaldas, por encima de ti. Sin agradecerle el favor giras sobre tus talones, y es cierto, existe. Es cierto. Es azul. De carne. Ocre. Grande. El gentío del Juicio. El primer gentío, y el último. Los que gritan. El horror o el frenesí de los que gritan. De los que se elevan, de los que caen. De los que miran el Infierno. Y El, el Hombre poderoso que llega a juzgar a los hombres, ya no en el Pantocrator militar, autosuficiente. El Hombre. Es cierto, es verdad. Inmenso. La resurrección de la carne, que sólo podía darse de veras en el Renacimiento, en Miguel Angel. Ahora, aquí, mientras una mano se levanta para dictar el castigo, la otra atempera su descarga. La resurrección, el griterío. Salvación y condena-

ción eternas. El olvido, la intrascendencia. La reprobación histórica. El griterío de la resurrección, esto es. Hombres en las trompetas. Hombres ya, no ángeles. El Hombre. Y ahí el condenado, como siempre, mirándote porque el infierno eres tú, los que están contigo. ¡Salud, Miguel Angel! ¡Qué jodón fuiste! El condenado te invita a que te le acerques, a que escapes un segundo del Infierno para que puedas horrorizarte, como él, ante la inconciencia que a todos aletarga. Pero no, tú no estás en el Infierno. Tú eres la excepción en tanto que piensas esto, en tanto que lo interpretas. Tú estás libre. Salud, maestro Miguel Angel, demos un paseo; cambiemos impresiones. El griterío en todo su furor; en aumento, parece. Comienzas a abrirte paso hacia el mural. Tratas de abrirte paso, de regresar todo lo que, sin saber cómo, has avanzado hasta el centro de la capilla, donde un grupo de africanos sostiene y mira grandes espejos. Claro, sobre de ti está el otro universo: más cuerpos desnudos, el Renacimiento en pleno. Adán y su creador. Grandioso. Enorme. Y ahí el diluvio, efectivamente menor que todo lo demás, pero Miguel Angel no obstante. Pero sí, menor. Menor que la Sibila cumana, ahí, con su frazada luminosa casi Caravaggio. Masculina, contrapunto resuelto al Cristo femenino de Santa María Sopra Minerva, al David mismo. Los profetas. El color, increíble. Más apagado en general que en las reproducciones, y sin embargo más encendido. Verdadero, pues. Vivo. Nunca alcanzan las palabras. Y ya el Manierismo. Un parpadeo, la Historia. Sólo un parpadeo. El griterío. **Prego**, dices, y nadie se mueve. **Prego, signori; prego**. Gritas: **Prego, signori!**, pero nadie te oye. **Pardon, Monsieurs. Pardon!**, **Prego! Bisogno passare! Atencion!** Ese rostro de alemán, de **tedesco**, se ha vuelto y te mira. ¿Te ha oído? **Escusi**, le dices, **bisogno passare. lo bisogno de passare!** Pero él te mira como un demente y te contesta algo largo largo largo de lo cual tú no oyes ni una sola palabra. Como película sin sonido, como el aparato de televisión con el volumen hasta abajo a la hora de los anuncios. Sólo el griterío. Y ahora el rostro ario te olvida y vuelve la mirada hacia arriba otra vez, hacia donde antes la dirigía. ¿Cómo se dirá en alemán? ¿Estará en la **Guía Azurra**? Ya no te mira, de cualquier modo. Por el otro lado entonces. Pero no, aquí está peor el asunto. ¡Qué día, maestro! ¿Así estás siempre de acompañado? Ahí, detrás de esas cabezas, ha asomado un tapiz rafaélino. Imposible reconocerlo ahora. Más tarde será. **Prego!** Más agudos los gritos. Esa dama quizás te ha oído. No te miraría si no. **Prego** le sonríes, y ella también te sonríe, aunque sólo a medias. Dice algo también. ¿Qué ha dicho? Quizás no habla italiano. Ni francés. O quizás grita. Pero no, ahora tiene de nuevo los labios cerrados.

como antes de mirarte. Y ya mira de nuevo hacia donde su compañero señala. **Prego!** El griterío aumenta. Esa es la puertecita de entrada. O por la que tú entraste, sí. No es tan pequeña. Por ella penetra en el recinto una columna constante de turistas, como tú al principio, desconcertados, buscando en las paredes, sonriendo como tontos, volviendo la mirada insuficientemente hacia los lados. **Prego!** Por supuesto que el griterío aumenta. El condenado, con su media cara terrible al descubierto, sigue en su infinito mirarte inmóvil, en su infinito gemir para que tú enmudezcas. El griterío en aumento, siempre. Te sudan las manos; ¿Lo notas? **Prego! Prego!** La **Guía Azurra** te golpea los pies y luego se abre contra el piso como una gallina muy, pero muy sobrepasada de calor. Habrá que agacharse a recogerla, de cualquier modo. **Prego! Prego!** De cualquier modo...



Yo también hablo de "Rayuela"

No sólo porque a diez años de su aparición sigue prendida en la cotidianidad de muchos de nosotros como si, apenas este último domingo, Carlos Fuentes acabara de dárnosla a conocer en la salita de conferencias de la Casa del Lago, en Chapultepec; ni sólo porque mucho antes de transcurridos estos diez años, casi desde que nació, devino puntal de la novelística española; ni sólo porque cuando se está en un trance ceñido basta con releer al cíclope, a Talita sobre el tablón o el libro entero otra vez, para recobrar el aplomo. No sólo. Más que nada, pienso, por una insuperable cuestión de egoísmo, esta vez de lo más legítimo. Porque, oiga usted, **Rayuela** vio el mundo al mismo tiempo que yo; o yo lo vi al mismo tiempo que ella, como mejor le suene, y porque, como se verá al paso de los renglones, su advertencia me concierne sin remedio.

Se comprenderá que, habiendo optado yo por la irresponsabilidad literaria en 1963 y habiéndose publicado la novela de Cortázar aquel mismo año, y si tomamos en cuenta además que ni el conocimiento ni la práctica del marxismo habían logrado extirparme del todo el natural supersticioso que heredé de mi abuela materna (esto lo sé apenas ahora, por supuesto), adoptar **Rayuela** como tótem, aunque yo lo hacía pasar por pura broma, era en verdad algo así como el cumplimiento de un antiguo oráculo.

Pero lo otro es más importante: el consenso general hacía de **Rayuela** "la primera gran novela de la América española", como la calificara el **Times** de Londres, y yo (recordemos que el derecho a la primera persona me lo ha otorgado Cortázar mismo con su montoncito de libros), que entonces debutaba en esto de la sabiduría, entreví en sus seiscientas y tantas páginas la riqueza inexplorada que nece-

JULIO CORTAZAR

RAYUELA

EDITORIAL SUDAMERICANA

sitaba para mi aventura iniciática. La bibliografía en torno suyo (o los comentarios periodísticos), que crecía mes con mes, me beneficiaba e incentivaba a continuar **mi** propia exploración.

De tal manera, por ejemplo, con **Rayuela** entendí que las llamadas "antinovelas" no son, independientemente de su calidad, sino nuevas modalidades de la novela moderna que sigue enriqueciéndose con las aportaciones de audaces e iracundos como los "nuvorromancistas" (perdón, Sartre). Por eso me agradó mucho conocer tiempo después **La "Nueva Novela"**, de Jean Bloch-Michel (1), donde se registra un criterio semejante además de otros muchos de no menor importancia.

Porque las que por extensión, a partir del bautizo de Sartre a las de Nathalie Serrault, comenzaron a ser llamadas "antinovelas" (como Eliot llamara "antiestilo" al de Joyce siendo que sólo se trataba de un nuevo estilo, diría más o menos Bloch-Michel después en su ensayo), no son sino nuevas novelas: los cambios cinematográficos de tiempo o de plano (pues los simples cambios de tiempo o de plano **narrados** por el narrador, y no vividos independientemente por los personajes, datan no más de la **Odisea**); la inclusión de notas teóricas; la mezcla de dos párrafos en uno solo; la intervención declarada del autor, a veces con su nombre y todo aunque ya no para moralizar, como en el siglo XIX; la inclusión de poemas en verso o en prosa, de obras de teatro, de notaciones musicales, de titulares periodísticos, de ilustraciones o grafismos a lo Jardiel Poncela y hasta de diz que material sobrante, así como el malentendido cambio de intención ("no hablar ya del tedio, sino causarlo", por ejemplo), todo lo cual rompe la antigua linealidad novelística de acuerdo con los muy variados altibajos que padece nuestro tiempo, no hace sino reportar a la novela nuevas e importantes variaciones secundarias, pero hasta ahí (2).

El mismo Cortázar, en una novela posterior, **El libro de Manuel**, parecería coincidir en ello y contestar a quienes lo habían llamado "antinovelistas" diciendo, respecto de los modernos cambios formales: "...aunque vaya a saber cuáles son las páginas de adelante y las de atrás en una **novela** (el subrayado es mío)..." (13) Ya es una

1.—Bloch-Michel, Jean.—**La "Nueva novela"**. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967.

2.—Y conste que tal cúmulo de características representa un buen tablón en el andamiaje de la variedad estilística inherente al artista de hoy, andamiaje que a partir de C. G. Jung y Herbert Read yo me empecino en levantar. Nada menor el asunto, pues, por secundario que me parezca en este caso respecto de la novela.

3.—Cortázar, Julio—**Libro de Manuel**. Editorial Sudamericana, Bs As., 1973, Pág. 16.

oportunidad anterior, Cortázar había dicho por boca de Oliveira, refiriéndose a Morelli o sea a sí mismo: "...le revienta la novela rollo chino, el libro que se lee del principio al final como un niño bueno." (4) Y es que, volviendo al tema, ¿a quién se le ocurriría llamar "anti-cuento" al cuento actual sólo porque ya no comienza diciendo: "Hubo una vez..."?

Me explico: mientras en la pretendida "antinovela" subsista como su razón de ser y su fundamento el "superobjetivo" (para emplear otra vez ese término si bien propio de la jerga cinematográfica muy elocuente para el caso que nos ocupa) o "secreto argumento" (como lo llama Borges), esa advertencia que cristaliza extramuros del libro y que el lector sólo percibe al término de su lectura (aunque pueda sospecharla desde antes), seguiremos transitando por la poderosa forma narrativa llamada "novela". Y que Roland Barthes llore ante la múltiple "escritura" de hoy, obra superior a toda preceptiva adoce-nante como las de algunos policias retóricos de antaño; que siga añorando el uso único de una tercera persona hoy tan insuficiente como cualquier parcialidad de raigambre positivista. Y que C. Lévy-Strauss tache al artista múltiple de jugar con los lenguajes, de no lograr comunicación por no haber, según él, comunicación mediante el signo. Pero el medio es el mensaje, por lo que en el caso de que hablamos (el arte) **el signo es el mensaje.**

Sigamos. Los accidentes secundarios que ya antes señalé sólo expresan los nuevos contenidos de la novela, también secundarios. Pero el surgimiento de un nuevo género literario capaz de sustituirla históricamente, si el cine y sobre todo la televisión le dan oportunidad a la literatura así como el probable cambio del lenguaje humano hacia la telepatía, sólo sería posible luego del previo surgimiento de una nueva forma social con la que el nuevo género, como condición necesaria, estuviera de acuerdo (5). Y tal cosa no la ha logrado aún ni el socialismo, etapa transitoria. Pienso, mi querida Virginia Wolf, que no sólo en tu futuro o sea en mi ahora y en mi futuro, sino desde siempre (Siglo XVII), la verdadera novela ha dado de manera fundamental, como la poesía, no el detalle sino el contorno al que tú te referiste.

4.—Cortázar, Julio.—**Rayuela.** Editorial Sudamericana, Bs. As., 1963. Pág. 505.

5.—Cf. Hauser, Arnold.—**Historia social de la literatura y el arte.** Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968. Tomo I Págs. 116 y ss. Aquí, el autor expone con acierto cómo la novela es un género naturalmente crítico, y la lectura de sus planteamientos generales de acuerdo con la historia del arte ayudará a entender mejor lo que yo apunto.

Todo lo anterior por cuanto **Rayuela** fue calificada alguna vez ya no sólo de "antinovela" sino de "antiliteratura". No desprecio la legítima influencia que quienes así la calificaron hayan podido recibir de los recientes experimentadores de la "antimateria", pero si los fragmentos 7 y 68 no son literatura de la más alta y eterna, ya no sé qué lo sea. Ahora bien, Cortázar no deja de aceptar por ahí que llamen a **Rayuela** "contranovela" (6), pero yo sostengo que, como las otras, esta palabrita de moda no tiene mayor importancia. La tendría quizás si con ella designáramos las novelas "rosas" y demás "transas" por el estilo, que verdaderamente se oponen al profundo espíritu crítico del género novelístico.

Por otra parte, el **collage** literario o "varia invención", que don Francisco Mariano Nipho llamó "cajón de sastre" en el Siglo XVIII, muestra más que nada la desintegración de nuestra sociedad y no la cristalización de algo nuevo. Si acaso, me parece una expresión literaria paralela a la novela y que ha venido a ser consecuente con el socialismo en tanto que esta etapa social presenta aún muchos resabios susceptibles de crítica a la vez que garantiza ya una serie de cosas dignas de alabanza. Porque el socialismo, al menos hasta hoy, si bien admite ya al escritor como elemento importante de la sociedad, no acepta aún su crítica "artística" sino la que pueda enderezarle como "intelectual"; esto es, en tanto que sus críticas sean racionales y no a nivel subliminal, terreno de codificación por demás difícil. De ahí que, por ejemplo, muchos documentos socialistas (o literario-socialistas, como en el caso de alguno de Bertold Brecht) hablen del papel del arte y la literatura en la sociedad, como si fueran cosa distinta (7).

También por aquel entonces descubrí, respecto del superobjetivo novelístico (o "superobjetivos", porque para acabarla pueden ser varios), que es una característica inherente al medio expresivo del nuevo escritor que la burguesía engendra. Esta clase social, ya en el

6.—Cortázar, Julio.—"Un gran escritor y su soledad". **LIFE en español**. Abril 7 de 1969. Pág. 52.

7.—En México, recientemente, el antes Instituto Nacional de Bellas Artes ha sido rebautizado como Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Ello no hace sino corroborar mi afirmación, aunque en el presente caso se trate de nuestro país no socialista. Por otra parte, el hecho ha obedecido a que en el Decreto Presidencial que en uno de los años cuarenta creó dicho Instituto se especifica que debe llamarse precisamente como ahora se llama y no como antes se llamaba. Ni modo. Mal haya quien encontró ahora el perdido Decretito aquel. Por lo que hace a señores como Baudelaire, que cometía el mismo error de diferenciar la literatura del arte, lo malo es que ya no viva para discutirlo con él.

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja.

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. Entonces mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua.

poder, iba a mostrarse cruel con el artista que no la enalteciera (caso concretísimo del novelista, uno de sus hijos más reconocidos), a acallararlo y a reprimirlo. Este nuevo escritor, entonces, tenía que dotar el nuevo género con algún mecanismo por el cual dicho género, y él como individuo, pudieran sobrevivir en el medio hostil para el que estaban "programados". Muy lejana quedaba ya la alta situación del escriba Amen-Em-Apt que, dueño de la política en el antiguo Egipto, podía decir: "El que comprende los méritos de las letras y se ejercita en ellas, aventaja a los poderosos, a todos los cortesanos de palacio..." (8) Y así fue como Cervantes, cansado del heroísmo, luego de perder un brazo y ver que "la patria tan ingrata con pura reata se lo pagaba", creó en definitiva el mimetismo ese que es la novela, sublimación capciosa por la cual se dice precisamente "lo que no está escrito"; ese género engaña bobos, engaña burgueses. ¿Antecedentes de la alegoría? Grecia. Quizás hasta Mesopotamia misma.

Algo parecido escribí una vez en un comentario a la muerte de B. Traven (9), y ahora, nueva coincidencia, encuentro un pensamiento hermano en la cita que del lingüista Wittgenstein hace George Steiner en su reciente e interesante libro **Extraterritorial**: "Nada se pierde si uno no trata de decir lo indecible. Por el contrario, aquello de lo que no se puede hablar está —indeciblemente— contenido en lo que se dice!" (10) Respecto de Kafka que, como señala asimismo Steiner, padecía también esta clase de preocupaciones, no sé si llegó a hablar de ellas directamente en alguna parte o sólo por medio de la estremecedora genialidad de sus superobjetivos.

Y no que en la novela no se critique nunca de modo abierto a la sociedad, sino que la más fuerte crítica está en ella implícita, reservada para el buen lector como un grado críptico más de comunicación, como advertencia salvadora, como prueba del esoterismo artis-

8.—López Estrada, Francisco.—**Antología de epístolas**. Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1961. Pág. 163. Otra epístola con igual sentido es la que un escriba prehelénico dirige a su vástago y que Alfonso Reyes cita en la página 300 del Tomo III de sus **Obras completas de Alfonso Reyes**. Fondo de Cultura Económica, Méx., 1956, de la que extraigo estas frases: "... Sólo a nosotros incumbe llevar las cuentas del señor y decidir en su consejo. Somos amos de sus graneros y reinamos, asimismo, en su voluntad."

9.—González Pagés, Andrés.—**B. Traven, escritor mexicano por convicción**, Suplemento especial de "El Día", No. 2531. Méx., 1969.

10.—Steiner, George.—**Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística**. Barral Editores, S.A., Barcelona, 1973. Págs. 53 y ss.

tico de que nuestra sociedad burguesa, al mismo tiempo impulsora y enemiga del arte contemporáneo, no ha querido hasta ahora curarse.

Y aquí debo referirme a otro bonito problema: el del insoslayable carácter revolucionario del novelista: no por criticarse furiosamente a la sociedad y a sus cabecillas se pierde el humanismo que Sartre señala como inherente al arte; por el contrario, en la novela (no en la llamada novela rosa, en la pornográfica o en la policiaca, verdaderas "contranovelas" —aceptando el término—, caballos de Troya de la burguesía) se aborrecen, lo mismo en el plano superficial que en el de lo profundo, aquellas lacras sociales que impiden al hombre realizarse como tal. Y ya que el tema de este artículo es una novela de Julio Cortázar, no está por demás recordar que este autor llegó al humanismo revolucionario consciente ya en la madurez, siendo ya un buen poeta y un gran cuentista, y que para expresarse en ese nuevo estado de conciencia social necesitó del género novelístico. Claro que su punto de partida fue **El perseguidor**, cuento memorable, pero nadie ha dicho aquí que los avances se dan a brincos (cuando hay avances, como en Cortázar precisamente, que pasa del campo de la poesía, la traducción y el cuento al más vasto de la poesía, la traducción, el cuento, la novela y el ensayo. Es decir, al de la plenitud literaria).

La contrapartida estaría representada por Jorge Luis Borges, el maestro sin quien la gran literatura contemporánea en español sería difícil de concebirse. Borges, conscientemente, es un pro-elitista, un reaccionario. Pero si bien esto es lamentable desde un punto de vista social, no es ningún obstáculo para que su literatura contenga de veras al Hombre. Y ésta, su verdadera condición revolucionaria de artista (condición profunda, no accesible a la primera mirada) la ha manifestado con ese su gran arte que propició la elevación de la literatura latinoamericana al tamaño del universo. Ahora bien, en el justo tiempo histórico de la novela, que es el género más racional y social de la literatura lo mismo que la arquitectura, diría yo, es el género más racional y social de las artes plásticas. Justo en este tiempo, digo, Borges nunca abordó el género novelístico. Y aunque él atribuye este hecho a su deficiencia visual física, yo lo atribuyo sobre todo a su deficiencia visual social. Borges es un grande, un gran artista, es cierto; nos ha revelado como pocos hombres ciertos valores humanos recónditos. Pero no es un escritor revolucionario consciente, sino a pesar de sí mismo. No es un novelista. Sin embargo, su grandeza no se ve mermada por ello porque, conociéndose bien, quizás no quiso serlo.

Desde luego, existen excepciones relativas a estos conceptos. Y

me refiero a verdaderas excepciones como la de un Céline, y no a la de cualquier supuesto novelista engendrador de mamarrachadas pornográficas o de las otras que ya mencioné y que constituyen la mayor parte de los actuales éxitos de librería. Louis Ferdinand Céline era un racista antisemita, aunque nadie duda en calificarlo asimismo de gran novelista. Se me ocurre comentar su caso a partir de la lectura del capítulo que Steiner le dedica en su ya citado libro, y que me dará pie para otra cosa más adelante. ¿Qué sucede con el autor de **Viaje al fin de la noche**? ¿Cómo es posible que un terrible reaccionario unido en espíritu a los nazis sea un gran novelista en el profundo sentido de la palabra? La cuestión, aunque el tono en que lo digo resulte quizás pedante, es sencilla: Céline, como hombre, es despreciable; sus personajes novelísticos centrales son, por otro lado, él mismo en ese preciso sentido despreciable. De tal manera, en sus grandes novelas, donde un personaje despreciable grita a favor de la barbarie nazi, el superobjetivo que el lector conforma después de la lectura contiene un juicio contrario al personaje central y al nazismo. Céline, en un punto más allá que Borges, es un escritor revolucionario a pesar de sí mismo. Y es un novelista. Un gran novelista, además, también a pesar de sí mismo. Y lo es porque se traicionó a sí mismo al entregarse con sinceridad a la creación novelística, como un Tolstoi o un Balzac, aunque su caso particular sea más patético que el de esos otros grandes escritores. Sí, Céline es la excepción en el caso del escritor socialmente consciente; pero esta excepción, que como cualquier otra pone a prueba la regla, ni con mucho alcanzaría a anularla.

Y para no dejar pasar esta oportunidad, así, en caliente, y aunque alguien opine que meto a fuerzas lo que sigue, quiero referirme de paso a cómo veo el problema del antisemitismo en nuestros días. Los judíos burgueses no dudan en ejercer su explotación al proletario o su robo comercial sin mezclarse con otras razas, de acuerdo con sus primitivas tendencias clánicas, racismo puro. Ahora bien, el antisemitismo es malo porque propugna el exterminio de los judíos, **humanamente y como raza**, y no la superación de esa mezcla conceptual que los judíos burgueses hacen de sus propios prejuicios raciales y de su propia condición burguesa. Para un nazi, debían ir al horno crematorio lo mismo el industrial Krupp que Carlos Marx (de haber vivido entonces). Y, qué caray, Marx era judío pero también uno de los seres más grandes de la historia; un humanista. Mi desprecio anti muchas cosas no abarca, en cambio, ni a Marx ni a los judíos que no se creen superiores como raza y que no se someten

a las leyes clánicas de sus familiares. Sí abarca, por supuesto, a los indigenistas que quieren meternos la idea de que el indígena dominado de hoy sería un superhombre, no un simple hombre, si lograra liberarse del yugo. También, por último, al neonazi que quiere reincidir mostrando así una estupidez inconcebible. En fin, que no estoy de acuerdo con quienes combaten el antisemitismo en abstracto, como recuerdo sentimentaloides de una lucha intra-burgueses que por exceso de enfermedad devino lucha racial, sin mencionar que la burguesía judía, si pudiera, haría hoy lo que la más poderosa de todas: Viet-Nam. Y que ya ha comenzado quizás a hacerlo, al abrir su propio fuego y el norteamericano que la ayuda contra los países árabes. Y nada más. Desde luego que a esta aclaración es que me dio pie el comentario de Steiner a Céline.

Otra coincidencia que me llenó de gusto por aquellos días (años, qué va), como la antes citada de Bloch-Michel, fue que en un "café conversatorio" celebrado en La Habana una noche de julio de 1965 (11), algunos escritores cubanos como José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar (a quien yo admiraba entonces, pues no había escrito aún la sandez llamada **Calibán**, de corte fascista y policiaco contra el hombre y contra el arte) señalaron, aunque sólo de paso, el aspecto que para mí era y sigue siendo el más importante de **Rayuela**: su tan (ahora, por mí) traído y llevado superobjetivo, aunque, si se quiere, uno de sus superobjetivos, eso sí, para mí el más profundo de todos y que puede resumirse como ahora digo: Cortázar retoma en su novela el mito de la **Odisea** de Homero, que por su parte Joyce había retomado ya en su momento para expresar el viaje cotidiano del hombre de la calle (un profesor, que al fin y al cabo es un hombre de la calle), desde su casa-taca, para enfrentarse a los diversos cíclopes de su tiempo tales como el director de su escuela o los redactores de un periódico, y para regresar a su cama, Penélope fiel que le brindará el reposo necesario.

Por su parte, y sin que yo desee formular aquí ningún cuadro exhaustivo como el que Stuart Gilbert hace para relacionar a Joyce con Homero (12), en **Rayuela** Cortázar convierte en novísimo Ulises

11.—**Sobre Julio Cortázar**.—Cuadernos de la revista Casa de las Américas, No. 3 (La mesa redonda). La Habana, noviembre de 1967.

12.—Paris, Jean.—(citado por). **James Joyce por él mismo**. Compañía General de Ediciones, S.A., Méx., 1959. Págs. 166 y 167. Además, para quien lo intente, sobrarán las dificultades. De entrada, el "fragmento 7" es vivido (no escrito) en **Ulises** no por Dedalus sino por Bloom: Pág. 188 de la edición de 1952 de Editorial Diana, S.A., Méx., o 205 de la de Santiago Rueda, Editor Bs., 1952 también, las dos versiones de J. Salas

al intelectual latinoamericano de nuestros días (un paso más acá del profesor joyceano), o sea la parte más viva y pensante de nuestras tierras, para lanzarlo contra el cíclope de la cultura europea al cual necesita igualarse para sobrevivir. En *Rayuela*, además, el escritor Oliveira (pues el fragmento 7, que es literatura incluso dentro de la trama novelística, no está escrito en ella por Morelli sino por Oliveira) es un nuevo **don Quijote** que se enfrenta a los molinos de viento de una cultura que no logra aprehender de veras. Al hacerlo sin las armas adecuadas, igual que su ascendiente cervantino, termina derrotado sin remedio (13).

Algo aparte, aunque sólo un poco: el citado Steiner habla, como muchos otros, de que la novela se muere. Y ojalá sea cierto, pues sabemos que la novela acabará cuando la burguesía. El así opina también. Y, si; quizás novelas como **Molloy** (Beckett), **El príncipe Hoffnung** (Ernst Bloch) y *Rayuela*, ésta última no citada por Steiner ignoro si por desconocimiento o por subestimación (14), no sean sino el conocido respiro lúcido del moribundo, previo a la muerte. Ojalá, repito. Pero dos cosas tengo aquí contra el autor de **Extraterritorial**: primero: él habla de que muere la novela clásica (15), y eso es toda una perogrullada. Recordemos una vez más lo dicho por Arnold Hauser en el sentido de que sólo hay "clasicismo" cuando el artista está de acuerdo con la sociedad en que vive y así lo expresa mediante su arte (16). Steiner, obviamente, utiliza "clásico" por "tradicional", y ello, supongo, porque al mejor cazador se le va la liebre. Aunque, en esto, como que Steiner ni pudo tirar por no tener cargada suficientemente la escopeta de la cultura novelística. Segundo: Steiner, luego de afirmar

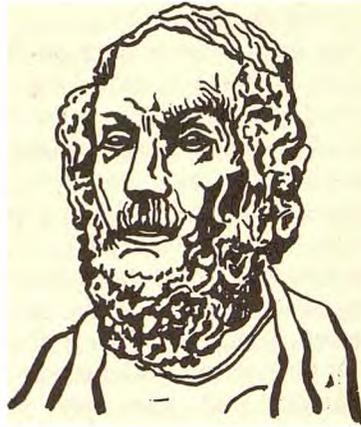
Subirat. Es decir, que una edición es pirata de la otra, sin que yo sepa cuál es cuál. En todo caso, yo cito las dos porque en algunos de los renglones alterados por los cañonazos corsarios hay notables mejoras. En otros casos hubo pérdida, pero comprendo que esto ya es demasiado.

13.—Cf. Rodríguez, Antonio.—**El Quijote, mensaje oportuno**. Editorial El Hombre en Llamas, Méx., 1970.

14.—En la página 204 de **Extraterritorial**, Steiner dice que **El príncipe Hoffnung**, de Ernst Bloch, es "en gran parte viaje épico, en parte memorias imaginarias, en parte tratado ontológico y, desde el comienzo hasta el fin, experimento lingüístico..." Quizás sólo excepto el último punto, y no del todo como sabrá cualquier lector de *Rayuela* y, por otro lado, dependiendo de lo que se entienda por "experimento lingüístico", cada una de esas cosas es aplicable a la novela de Cortázar ue nos ocupa.

15.—Steiner, George.—**Ob. cit.**, pág. 201.

16.—Hauser, Arnold.—**Ob. cit.**, págs. cit.



con acierto que la novela está muriendo con la burguesía, habla de que "Una mirada a las películas de posguerra, al drama y a las películas cortas de televisión y a las comedias radiales nos permite decir que nos encontramos ante un formidable despliegue de talento creador. Las reservas imaginativas de cualquier período en la historia de una sociedad son finitas. Anteriormente una gran parte de ese talento se habría dirigido hacia la literatura y el drama. La poca consistencia de la novela podría estar directamente relacionada con esto. Indudablemente, el genio del filme y de lo mejor de la televisión está creando un público letrado propio." (17) Destacar la novela en este proceso, es otra verdad a medias; la primera fue respecto de los judíos. Porque antes que la novela, en tal caso, está muriendo la poesía. Y toda la literatura. Todas las artes tradicionales. Históricamente, pienso, nada más el cine, la televisión (que aún no hace arte, pero que sin duda lo hará pronto) (18), y los artes matérico y lumínico-sonoro-cinético están en la contemporaneidad. Pero esto no quita que la novela, como el propio Steiner dice, siga viviendo, no con "animación nostálgica y paródica", sino con la "vitalidad de la necesidad expresiva" que él le niega. Claro que tal confusión parte del concepto erróneo de "novela clásica" con el que además se quiere llamar la anterior a la "anti-novela", entuerto del que ya creo haber hablado suficientemente. Por otra parte, creo que lo que nunca podrá morir sino con el mundo es la actitud crítica. Sólo que, cuando la burguesía ya no exista, esa actitud se manifestará quizás como condición *sine qua non* en otros terrenos del arte, distintos ya no únicamente de la novela o del cajón de sastre sino de toda literatura. (19)

Ahora bien, suplico al lector que entienda mis objeciones a Steiner como "pelos en la sopa", pero que no por ellos despreocie el citado libro de este autor, estudio importante para nuestro tiempo en muchos aspectos. Sobre todo en el de la vastedad de conocimientos que de-

17.—Steiner, George.—*Ob. cit.*, pág. 203.

18.—Aunque, viéndolo bien, tal vez no lo haga nunca, su lenguaje es directo, típico lenguaje "informativo". Su valor verdadero estaría en la posibilidad de diálogo, en un momento dado, entre dos o más personas, en la intervención de cualquier individuo en el programa televisado. Pero, arte, no sé. Esta nota y la siguiente son posteriores a la edición de *Nimodismos* (1973), que recogió este ensayo y otros dos de C.O.D.

19.—La psiquiatría skineriana dice que uno de los índices de la neurosis es la inconformidad. Para su mal, la novela es ante todo crítica, antitética a esa corriente absurda que, al servicio del Imperialismo y de las clases en el poder, se desvive por propiciar en el individuo la pasividad ad hoc para su sometimiento.

muestra y por la que no dudo en clasificar de antiespecialista, como diría McLuhan, a ese autor que desde luego se enfadaría mucho de que yo lo emparente con el teórico de los **mass media**.

Por último, **Rayuela** cumple con otra característica propia de toda obra de arte de altos vuelos al ser un verdadero testimonio, en su caso, de un continente que se debate en problemas existenciales de no poca complejidad. Como **El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha**, la novela cortazarina nos dice que no estamos recurriendo al mejor método para superar nuestra realidad, llena de turbiedades de la más variada índole; al igual que la **Odisea** y que **Ulises**, nos dice que sin embargo el hombre sigue siendo un elemento activo que no se deja atar de primera intención por las fuerzas de su propia naturaleza limitada. Pero, a diferencia de aquellas dos obras, en las que el héroe regresa a su tierra satisfecho de sus hazañas (Homero) o, a su casa, confundido sobre el papel que le ha tocado desempeñar en el mundo (Joyce), Oliveira regresa totalmente derrotado para convertirse después de poco tiempo en uno de los locos del manicomio que administra.

Cortázar, de tal suerte, ha dado un testimonio sobre la intelectualidad de nuestra América Latina desde un punto de vista no por patético menos veraz. Y también, como lo hiciera Cervantes respecto de toda la humanidad en su **don Quijote**, ha querido llamar la atención de sus lectores no sólo acerca del complejo de inferioridad con que el intelectual latinoamericano se enfrenta a otras culturas, sino acerca de la ineficacia de nuestra lucha por superar la situación socio-económico-política actual de nuestros países, con base en una preparación insuficiente o en una falta de interés verdadero por seguir la táctica o el método idóneos.

Es el propio autor de **Rayuela** quien da pie a pensar de este modo: "Yo creo que un escritor que merezca este nombre debe hacer todo lo que esté a su alcance para favorecer la 'mutación' del lector..." (20) Y todo ello, para acabar pronto, da cuerpo a la severa advertencia de la gran novela cortazarina. Aquélla de que hablaba en el primer párrafo: la que me concierne sin remedio y a muchos otros también, no más que se hacen de la vista gorda.

Diario burocrático

Aforismo. m. Quím. De aforar: establecer la proporción exacta de las cosas.

Ahora bien, la exactitud es la máxima expresión del orden.

Pero, bueno o malo, el orden es burocrático.

Por tanto, hacer aforismos es burocratizar el pensamiento.

Y, sin embargo, los hago

Aparte:

Por eso el personaje de Beckett (puesto que todos sus personajes son uno mismo: la sociedad contemporánea) es el abyecto que en el fondo del abismo acepta su abyección en vez de hacer algo por superarla.

Sigue:

El aforismo tiende a lo absoluto.

Lo absoluto es falso.

Por tanto, el aforismo tiende a la falsedad.

Pero lo anterior es relativo. Porque la única verdad absoluta es que todas las verdades son relativas. Por Einstein que sí.

El Hombre es una verdad.

El Hombre es relativo.

Porque incluso el vocablo **Hombre** significa una vergüenza cultural, el reinado histórico del sexo masculino. Y lo peor es que quizás ya no tengamos tiempo de aculturarnos debidamente a ese respecto.

Sí; el aforismo tiende a lo absoluto. Y, sin embargo, lo escribo.

Aparte:

El Hombre es un animal animal.

Sigue:

El Hombre llegó a serlo gracias a su trabajo. Por tanto, sólo trabajando puede realizarse como Hombre.

El hombre nació cuando su mano, y acabará cuando acabe su mano. Trabajar es transformar la naturaleza. La sublimación de este hecho es la creación.

Así, no hay nada más abyecto que pensar en cómo habrá de ocupar su ocio el Hombre futuro, sobre todo porque el ocio es producto del trabajo enajenado de otros.

Esto, al fin y al cabo, ya está en Marx: el Hombre comenzará a vivir su verdadero Humanismo cuando sea creador en plenitud; cuando haya logrado que las máquinas desarrollen el trabajo físico que hoy lo envilece a pesar de haberlo conformado.

Por ello, sólo creeré en la **democracia** cuando dicho término sea sinónimo de **artistocracia**.

Amar es trabajar.

El holgazán sólo puede tener amoríos.

Al explotado lo obligan a tener sólo amoríos.

Amar es crear. Hacer arte es crear. Hacer ciencia es crear. Ninguna otra actividad es hoy digna de ese reconocimiento.

Ah, pero el arte; quién pudiera crearlo. Por Marx que sí.

Porque el artista, al crear, es un Hombre íntegro: raciocinio, sentimiento, percepción e intuición entran en juego en su acto creador al mismo tiempo, en las dosis que su temperamento ordene. Y sólo a él le es dada esta integridad.

Aparte:

Razona el inteligente; siente el emotivo; percibe el atento; intuye el bienintencionado.

Exaltar sólo la inteligencia, connota muy poca inteligencia.

Ya lo dijo Gombrowicz: **Mientras más inteligente se es, más estúpido.**

Nuestra cultura occidental es estúpida. Por Dupin (Allan Poe) y por Vogler (Bergman) que sí.

Sigue:

El amor, el arte y la ciencia, nacieron unidos cuando nació el Hombre.
Fue la abyección quien los separó posteriormente.
El amor, el arte y la ciencia son de quienes los trabajan,
El primer Hombre hizo el primer arte.
La primera obra de arte fue la mano del Hombre.
La eternidad no existía antes de la primera obra de arte.
El Hombre se trasciende por el arte.
La eternidad es el Hombre.
La eternidad es la mano del Hombre.

Aparte:

De todo esto, el libidinoso concluirá que la más digna actividad humana es el manoseo.

Sigue:

El objeto del Hombre es la eternidad.
La eternidad acabará cuando el Hombre.
La eternidad acabará cuando el arte.
Nosotros somos la eternidad.
Yo soy la eternidad.
La eternidad es relativa.
El arte es relativo.
Los pueblos pueden carecer de cualquier cosa, menos de arte. Esto no deja de ser una desgracia, pero es cierto.
Podría argumentarse que algunos "pueblos primitivos" no han tenido arte: los araucanos, por decir alguno; quienes sólo tenían artesanía, que es el "rudimento" del arte. Pero es que las sociedades aquellas eran "rudimentos" de pueblos.
La traición al arte es la traición al Hombre.
No sólo hay artes bueno y malo, sino buenos y malos receptores de arte.
Es éste el concepto relativo de **Empatía**. Es decir, la relación que se establece entre las calidades comunicativas de una obra de arte y las calidades receptoras del receptor. Esta complejidad, desde luego, no puede resolverse con la tradicional estética euclidiana de los adocenados.
Lo anterior nos obliga a entender otra relación: la **Entropía**, o sea el

desgaste que, por estar en **desorden** una obra de arte sufre ante un receptor. Asimismo, el receptor se desgasta ante la obra. Pero, si los dos son de calidad alta, si el uno se halla en **orden** respecto del otro, los dos ganan en dicho proceso, la una en prestigio y el otro en cultura, lo cual propicia un incremento mutuo de calidades comunicativas. Es decir, desorden cero. Desgaste cero. Cero en **Entropía**.

Hay obras que se agotan pronto, alta **Entropía**, y obras que no se agotan nunca, **Entropía** cero.

Hay receptores de arte que se agotan pronto, alta **Entropía**, y receptores de arte que no se agotan nunca, **Entropía** cero.

Cuando una obra y un receptor inagotables se hallan frente a frente, entonces **Entropía** igual a felicidad.

Aparte:

O sea que la felicidad es igual a cero.

Sigue:

El arte no es la cultura, pero forma parte de ella.

La cultura no es la erudición, pero la erudición puede formar parte de la cultura.

La erudición es acumulación de datos concretos para poder **decir**. La cultura es codificación de datos, concretos o no, para poder **vivir**.

La cultura es vida.

Los incultos están muertos.

El que es erudito y ya, es estúpido y ya.

El culto enseña; el erudito deslumbra.

Todo explotador es inculto.

Y, sin embargo, también deslumbra.

Porque, al menos en este caso, todo lo que relumbra apenas si es oro.

Los explotadores mantienen muertos a los vivos. O sea que otra vez los muertos entierran a sus muertos.

Desde la Antigüedad se supo de escritores que, utilizando con justeza ese logro que era su mano, llegaron a ser buenos gobernantes para sus pueblos.

Pero también han abundado, y hoy más que nunca, los simples dictadores.

El verso, hoy, es aristocratizante.

Y, sin embargo, lo escribo.

La literatura en verso nació antes que la literatura en prosa. También está muriendo antes que ella.

La literatura es arte.

Estamos muriendo.

La literatura muere porque el lenguaje escrito muere.

El lenguaje escrito muere porque el lenguaje hablado muere.

Pero, quizás, la adopción sería de la telepatía ante la inminente muerte del lenguaje hablado equivalga, ya pronto, a la obvia adopción de la nave espacial ante la muerte inminente de la Tierra.

Nosotros hemos matado el lenguaje hablado y la Tierra; pero esos son otros entuertos.

Pienso en la floración multiestilística en la literatura de hoy (Joyce, Artaud, Beckett, Borges, Cortázar) como en la repentina vitalidad del enfermo en vísperas de su muerte.

Lo mismo, con lujo de exactitud, sucedió antes con Picasso o Dubuffet y la pintura.

Entendámonos: la verdadera posibilidad creativa de hoy, independientemente de que las otras sigan frecuentándose, es el cine.

La televisión todavía no, porque su naturaleza es informativa. ¿Podrá superar esto alguna vez?

Aun así, la televisión comporta otra grandeza para el Hombre: la posibilidad de recobrar el pensamiento concreto propio del Paleolítico, sin la pérdida del pensamiento abstracto de hoy. Es decir, la plenitud.

Ello porque, como nunca desde la pintura naturalista de las primeras cavernas, en la televisión las cosas están y no están al mismo tiempo.

La ciencia devino magia.

La ciencia es un talismán. Por Timeo que sí.

La ganancia determinante de hoy respecto del arte del Paleolítico es que en la televisión está, sobre todo, el Hombre.

Está y no está, que es lo curioso.

Y, pese a todas esas maravillas, yo escribo.

Y es que, en el principio, era el **Verbo**.

Aparte:

La Biblia es fuente inagotable de epígrafes.

Sigue:

Sí, en el principio era el **Verbo**. Luego vinieron las conjugaciones, y ahí comenzó el problema.

Aparte:

Magia y religión, no son lo mismo.

Magia significa relación parapsicológica inconsciente del individuo con la naturaleza.

Religión significa relación parapsicológica consciente del individuo con la naturaleza.

Ni en esto pudo ser sincero Lévy-Strauss, que pretende confundirlas para negar el materialismo histórico.

Sigue:

Dios, de existir, es tonto; yo que él no existiría.

El masoquismo nació como una reacción de los creyentes (necesariamente pecadores) ante la sádica amenaza divina del Infierno.

El cristiano es un ser menor. De ahí que uno de los más grandes de ellos, para Rubén Darío, no haya alcanzado a ser sino el mínimo y (aunque) dulce Francisco de Asís.

El cristiano es un ser sumiso. Buena parte de la obra de ese gran **mínimo** Francisco de Asís, ya que lo he traído a cuento, tiende a someter al creyente al miedo, al temor de Dios.

Los brahmanes crearon una divinidad hermosa y amable, y luchan en la vida por asimilarse finalmente a ella. Los cristianos, por el contrario, hicieron la suya horrible, llagada y escarnecida además de cruel, a fin de poder rechazarla bajo las apariencias de un amor sublimado en contemplación eterna. Es esto, aparte de contradictorio, un sadismo de lo más perverso; la devolución de una moneda teológica inmemorial que circulaba sin sustentamiento.

Pero hasta en ello salta a la vista la sumisión del cristiano. ¿Acaso no está obediendo así el autoritario **Nolī me tangere** de Cristo?

El cristiano es un ser miedoso.

El miedo es nocivo.

Por tanto, el cristiano es un ser nocivo.

Pero, ¿todavía hay cristianos?

Aparte:

Recientemente, el Papa ha traído otra vez a colación al Diablo, porque

ya nadie creía en él.

Pues cuidado, que detrás del Diablo viene Dios.

Sigue:

La moderna y directa identificación de **Panteón con Cementerio**, ¿no es una prueba irrefutable de que **todos** los dioses están muertos? Sin embargo, como esa identificación sólo se ha hecho a nivel inconsciente, muchos, incultos siempre, no la aceptan a la luz del día y arremeten contra todo el que pueden en irracional búsqueda de venganza. No aceptan que quienes mataron a los dioses fueron sus mismos creadores, y que ahora ellos sólo ahondan a diario la gran fosa para que no descansen en paz sus cadáveres. El éxtasis (visión de la divinidad sin posibilidades de fatiga) nació ante una catarata.

El agua hipnotiza.

El fuego alucina.

El agua es una divinidad cálida, y el fuego una divinidad fría. Por Marx y por McLuhan que sí.

El sometimiento a cualquiera de esas dos divinidades embrutece. Sólo el artista puede salir bien librado de este pantano, sobre todo porque tiene plumaje para que **no** se le manche.

Esto no es puritanismo: el defecto consistiría en evadir las aguas negras.

Ahora que, por lo que a la Filosofía toca, no se podrá superar a Marx mientras sus postulados fundamentales no se experimenten por completo. Hoy existe ya el socialismo en formación, pero no aún el comunismo. Ni por asomo.

Los "superadores" de Marx, algunos estructuralistas y otros frívolos contemporáneos por el estilo, no son sino filosofistas.

Son todos la misma gata burguesa, nada más que repolveada.

Su peor frivolidad consiste en el cientificismo que tratan de oponer al marxismo, o sea la traslación del juego especulativo que la ciencia ha tenido que desarrollar ante lo comúnmente llamado incommensurable (el macro y el microcosmos), juego que autoriza a los verdaderos científicos a afirmar que una hipótesis es aceptable en tanto que es refutable. Pero en el terreno del todo medible de lo social, está nadie menos que Marx, y en ese terreno no caben refutaciones lúdicas que sólo tienden a la mediatización del pensamiento y de la verdadera praxis.

Frivolidad es saber que no se está haciendo lo mejor, y aparentar lo contrario.

Por ello, insisto (y pido excusas por la rima) casi ningún estructuralista es filósofo, sino filosofista.

Y la filosofía sigue buscando, hoy, la posesión de **la verdad**.

Pero, como la única verdad de hoy es el Hombre,

Filosofía igual a Antropología.

Seguir hablando de Filosofía así, a secas, es arbitrario en tanto que el conocimiento necesita hoy alimentarse de todas las ciencias y de todas las artes.

Quien hoy se diga filósofo, así, a secas, de seguro será solamente un filosofista.

Aparte:

Si el Hombre es la verdad, los antropófagos comen verdades.

Los teófagos (los cristianos, según Bierce), comen mentiras.

Sigue:

Cristo ascendió a los Cielos, o sea que subió a ellos por su propio poder. La Virgen, en cambio, fue asunta. O sea que también subió a los cielos, pero no por su propio poder. De ahí que no sea lo mismo un ascenso que un asunto, aunque el asunto trate de un ascenso.

Si en nuestros días una pareja que se ha identificado viste **unisex**, la Santísima Trinidad debe de vestir **bisex**.

La esfera es el único cuerpo perfecto. Es **lo** único perfecto.

Riqueza es variedad.

Uniformidad es pobreza.

En la esfera todo es lo mismo.

Por tanto, la perfección es la mayor pobreza posible.

Ahora bien, la pobreza es un defecto.

Por tanto, lo que es pobre es imperfecto.

Por tanto, lo que es perfecto es imperfecto.

O, si se quiere, lo perfecto es lo imperfecto.

Hitler era perfecto.

Pío XII era perfecto.

Los ejércitos, no necesariamente vestidos de uniforme, son el prototipo de la pobreza.

La vida militar es tan pobre, que goza anulando las demás vidas.

En el terriblemente llamado "arte de la guerra", **la V de la victoria** suele ser también **la v de la vileza**.

Por lo general, el latinajo debería traducirse así: **Menso sano en cuerpo sano.**

Oleum, es óleo.

Linoleum, es linóleo.

Petroleum, es petróleo.

Podium, es podio.

Curriculum, es currículo.

Memorandum, es memorando.

Pero **Praesidium** no es presidio; o no debiera serlo. Lo que sea de cada quien, no todos los presidentes delectan ser presidiarios.

Inocencia significa estupidez.

Bondad significa inteligencia.

Religión es ignorancia.

Misticismo es hipocresía.

Definir es limitar.

Y, sin embargo, defino. Por cobrar experiencia (y otra vez perdón por la rima).

Aparte:

Toda presunción comporta la ilegitimidad de lo presumido.

Ante el buen entendedor, el que presume se sume.

Si al buen entendedor pocas palabras, el mejor de todos debe de ser algún sordo.

Sigue:

La **experiencia** es la **vivencia** estructurada.

Por tanto, no es lo mismo un hombre **vivido** que un hombre **experimentado**.

La **sabiduría** es el conocimiento estructurado.

Por tanto, no es lo mismo un **conocedor** que un **sabio**.

Esto de las estructuras, recordémoslo, viene del siglo XVII. Por Littré que sí.

Aparte:

Mujer, tu nombre es Olivia.

Sigue:

Pero, como en las teorías cosmológicas, una vez que se agota un tema,

una vez que se consideran todas las posibilidades, sólo existe valor en aquello que está en potencia de ser negado. No de otra manera el Hombre avanza.

Si no nos preocupáramos tanto por negarlo, Dios ya hubiera muerto. Pero al creyente le imbuyen la afirmación de Dios para que otros lo neguemos.

Tomando en cuenta lo del agotamiento, sólo es superable lo verdadero. Por lo menos, sólo lo superable es digno de confianza.

Dios no existe porque es insuperable.

Por lo menos, no es digno de confianza.

Y él, ¡qué cosa!, parece ya muy agotado.

El testigo es la Historia.

De los ateos se dice (se quisiera) que cuando tiembla se ponen a rezar. Yo, más bien, conozco "creyentes" que ni cuando tiembla rezan. Por Somoza que sí.

Aparte:

Y los temblores de tierra, ¿no serán hipo-geos?

Sigue:

La Historia se da en el espacio y en el tiempo.

El tiempo son los tiempos.

Mi tiempo es el tiempo.

Termina:

El tiempo es una entelequia.

Así, el tiempo no existe.

Y, sin embargo, pasa.

Descripción de un cartel

Efraín Huerta, a quien por su propio gusto habría que llamar el **Cocodrilo triste**, poeta iracundo y desvergonzado en cuyos tálamos de prodigio habitan la musa, el ángel y el duende aquellos de que hablara García Lorca (formando estrecha amistad, hoy cantando en barrenadora armonía y mañana dejando que uno solo de ellos represente a todos y estremezca con su larga frase el universo, como solía hacerse en los buenos conjuntos de jazz), es un buen mexicano, amigo de tirar muy a menudo su casa por la ventana.

Por lo que a mí se refiere, me ha tocado alguna vez ir pasando precisamente por debajo de esa ventana suya cuando él, poseído de su ancestral y periódico espíritu de desprendimiento, arrojaba a la calle diversas piezas de cerámica literaria o de iconografía histórica, penetradas ya de ese destino inexorable que parte contra la roca y convierte en un apagado reguero de tepalcates lo que en otro tiempo sirvió para saciar la sed más verdadera del hombre, para fortalecerlo en medio de sus más fragorosas batallas.

De tal manera me han caído en las manos, por ejemplo, algunos libros que quizás normalmente hubiera tardado mucho en conocer,

*.—Cuando escribí este texto (principios de 1968) no diferenciaba aún debidamente entre "arte" y "artesanía", ¡qué cosa! Desde luego, cometo en él un sudorosísimo desacato al decir "cerámica literaria" y más aún cuando una de las piezas a que me refiero es **El hombrecillo de los gansos**, de Wassermann. El y Efraín Huerta me lo perdonen. En cuanto a la posibilidad de enmienda de tal error para la publicación en la **Revista Mexicana de cultura de El Nacional** (18 de octubre de 1970), y para ésta de ahora, he preferido siempre no alterarlo a cambio de mantener la imagen a que la misma palabra "cerámica" dio motivo. El lector, entonces, también me lo perdone.

como **El hombrecillo de los gansos**, tan devaluado hoy en los tableros de la bolsa culterana, tan vuelto contra la pared por los corredores de la crítica y sin embargo tan iluminado aún por sus propios incendios, que ya comienzan a insinuarse como inextinguibles.

También un día, gracias a la constancia de esa suerte de maná de variadas escarchas que refiero, obtuve una copia de aquella conocida foto donde el poeta se deja ver con otros cinco de su misma estirpe: Nicolás Guillén, Paul Eluard, Angel Augier, Pablo Neruda y Miguel Otero Silva, a los que cito tal y como ellos se colocan ante mí cuando los observo. Allí, bajo el sol de las Tullerías (estoy casi seguro de que se encuentran en las Tullerías), Efraín es un chamacón puravida: lleva los anteojos oscuros que se usan para dormir sin mucha vergüenza en las sesiones de congreso que se efectúan a la mañana siguiente de haberse puesto una tranca de atrapagalinas.

Pero lo que ahora se impone, si no queremos traicionar por completo el título de este escrito, que obedeciendo a una onda no muy frecuente de su autor fue concebido antes de que el escrito mismo contara aún con su primera línea, es comenzar con la descripción de ese cartel que he pegado en la puerta del clóset y que Efraín acaba de regalarme con motivo de una nueva estancia en su casa, de un nuevo paso de mis manos por debajo de su ventana.

La superficie a seguir está formada por nueve rectángulos verticales de igual tamaño; son nueve, porque ese es el número del nacimiento, de la presencia del hombre y de sus cosas más queridas, y en este cartel lo definitivo es que el hombre se halla presente y que algo nace. Los nueve rectángulos están separados entre sí por una delgada franja verde, la cual a su vez sirve de límite a todo el proceso porque en sus distintas posiciones de marco y de enramada es un mismo claustro radiante, materno, ya que desde siempre la vida vino del mar y se continuó en la naturaleza, dos deidades que gustan de lucirse ni más ni menos que en ese color tan saludable.

El primer rectángulo puede dividirse con la imaginación en otros cuatro: en el de abajo a la izquierda, unido con el ojo bermellón más insobornable de la historia, se nos muestra el rostro del Che. Sus ojos miran hacia una altura cercana al observador. En la boina del **Comandante andante**, como lo bautizara Efraín, cintila la pequeña estrella de la idea, con toda seguridad la misma que encendió a Zapata. Detrás del héroe, ocupando los otros tres rectángulos del cartel, rodeado por la negrura absoluta de un océano fácilmente identificable, está el mapa de la América del Sur, con sus trece países necesitados de la estrella (incluyendo a las Guayanas, por supuesto);

asimismo, uniendo este Continente con el que se encuentra más allá del rectángulo, arriba y a la izquierda, se muestra Panamá, la peor ofendida de las repúblicas que quizás ya pronto serán una sola.

En el segundo rectángulo, el Che ha crecido hasta ocupar más de la mitad de la superficie expuesta a la mirada. Detrás de él sigue viéndose el mapa de la América del Sur, dibujado a base de rayas blancas y negras delgadísimas que se ofrecen al observador como un gris solo y uniforme. En el mapa, la división política de los países es una línea muy blanca y debidamente sinuosa. Y, a propósito de tanto color blanco, en este segundo rectángulo la estrella de la idea, aún bastante pequeña, brilla desde la boina del Che con mayor intensidad que en cualquier otro, por simple capricho del arte de la composición, que en este cartel está muy bien cuidado.

Así, en el tercer rectángulo, situado en el ángulo superior derecho del bien compuesto cartel, pueden verse todavía Colombia, Venezuela, las tres Guayanas y una buena parte del norte del Brasil; pero ya el Che ha tomado una actitud determinante: sus cejas se han dispuesto de una manera tal que el héroe no puede sino estar pensando en lo justo e inevitable de su sacrificio. No vemos ahora su cabellera; en cambio, en sus ojos se descubre un velo húmedo que antes no existía. La estrella de su boina también ha crecido.

El cuarto rectángulo es el escenario de un hermoso drama: como legítimo habitante de la grandeza, el Che se ha dejado asaltar por la duda; aunque ha crecido ya mucho a los ojos de quien lo observa, ha dejado también que el Continente aquel donde millones de seres transitan en la penumbra asomara de nuevo detrás de su rostro que piensa, vivo, como la realidad humana que es al fin y al cabo. Al igual que el viejo San Mateo de Rembrandt, el Che medita profundamente antes de escribir el Evangelio de nuestros días por orden del ángel revolucionario. La palabra divina en su conciencia no es suficiente para hacerlo dibujar el signo definitivo, el que en un caso extremo podría causar la desaparición de ese mapa tan querido. El tamaño de la estrella, sin embargo, desautoriza toda suposición acerca de cualquier clase de desaliento. (1)

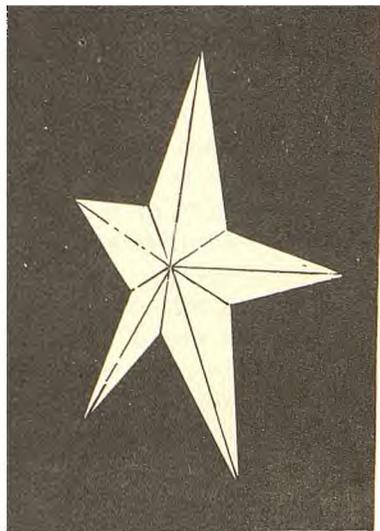
Después de la meditación, aceptado el nuevo cáliz maldito, con la frente limpia al centro de la superficie visible, en los rectángulos cinco, seis y siete el Che se concentra en el rápido crecimiento de la estrella, cuya luminosidad a su vez lo hace crecer a él tanto que sólo la pasión y la inteligencia apoderadas del ojo del hombre hacen

1.—Sin duda, aquel otro grande, Rubén Darío, estaba viendo este rectángulo al escribir: **Por eso ser sincero es ser potente:/ de desnuda que está, brilla la estrella...**

que el observador lo recuerde. Pero la mirada de ese ojo, inequívoca, se dirige hacia un punto del octavo rectángulo, y por ello el Che es entonces más Che que nunca, el visionario que sabe de la futura vastedad de la belleza.

Porque en el octavo rectángulo, en efecto, una estrella enorme recoge la mirada de aquel ojo que la mira en la distancia y, desde su latitud universal, la refleja sobre una nueva Tierra, limpia, abierta, roja en toda su redondez preñada de justicia, de agua fresca, de pensamientos ideales.

Y sin que la vibración producida por esta grata imagen de la entrega se le haya muerto aún entre los músculos de las mejillas y del cuello, el observador descubre en el noveno rectángulo tres rayos de luz nacidos de la gran estrella. Esos tres haces luminosos, que atraviesan la mitad superior de la superficie visible, expresan un homenaje no por modesto poco vehemente: **jornada del guerrillero heroico**. Abajo, y gracias a un último rayo despedido por la Tierra, el observador se entera del complemento necesario, o sea la fecha del acto y de quienes han hecho posible el cartel observado: **octubre del 8 al 15 — Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes**. Un muchacho, que se apellida Balaguer, lo firma todo.



Silogismo por la mañana

En Shakespeare, Romeo dijo a Julieta que ya cantaba la alondra, y ella lo negó diciendo a su vez que se trataba del ruiseñor. En García Lorca, es el fresno quien se opone al pájaro nocturno. De tal manera, la alondra no puede ser sino una hoja de fresno que tras cobrar vida de súbito ha asumido cantando la obsesión del vuelo.

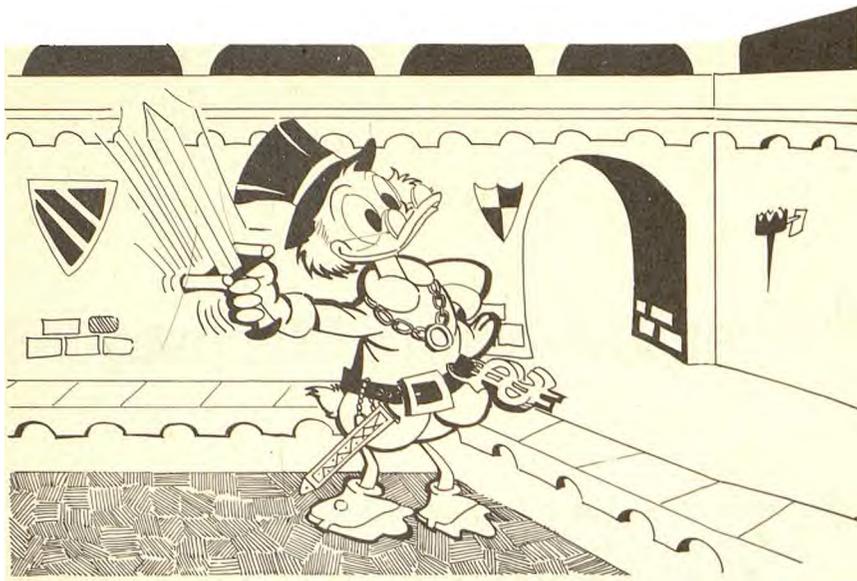
Macbeth, Macduff y Macpato

Al analizar **El enigma del Macbeth de Shakespeare** (1), el psicoanalista Ludwig Jekels, discípulo de Freud, nos da una clave lógica y fatal: "Macbeth demuestra el hecho de que un mal hijo será un mal padre", y asienta su tesis precisamente al recordarnos que luego de asesinar a su rey-padre Duncan, convirtiéndose en rey-padre a su vez, el hasta poco antes honorable vencedor de Macdonwald no puede sino desatarse asesinando asimismo, por temores del todo comprensibles, a sus súbditos-hijos más cercanos.

Ahora bien, en su tan famosa tragedia, Shakespeare nos plantea no sólo un conflicto generacional a nivel de individuos sino que aborda un problema de usurpación histórica por parte de la clase social a la que nosotros (y él mismo) hemos tenido que pertenecer. Hoy por hoy, los patriarcas de esa burguesía inaugurada por Macbeth en Inglaterra varios siglos antes que por Tancredi en Italia, se caracterizan, entre otras muchas infamias, por no importarles el futuro de sus hijos (su clase social) en tanto que ya ellos no vivirán en ese futuro. Por otra parte, ilustran bien, de esta manera, la sentencia marxista de la destrucción de su propia clase social por descomposición interna.

Hace todavía poco tiempo que en México tuvimos oportunidad de observar una última manifestación de la influencia de la clase social anterior sobre la nuestra, influencia que comportaba un intento de preservación de esa misma clase social nuestra en la persona de los hijos o los nietos de los patriarcas de hace un siglo:

1.—Hendrik M. Ruitenbeek.—**Psicoanálisis y literatura** (antología). Fondo de Cultura Económica, Méx., 1973. Págs. 211 y ss.



los descendientes del señor José Cuervo, burgués fundador de la industria tequilera que lleva su apellido como marca, sacaron a la venta la remesa correspondiente al centenario de la fundación de la citada empresa. O sea que, al parecer, el señor José Cuervo se preocupó porque cien años más adelante, cuando de seguro él ya no iba a vivir, sus familiares (su clase social) tuvieran un **modus vivendi** firme y el prestigio de su propia personalidad industrial; esto es, que poseyeran el **linaje** que él estaba iniciando (2).

Los burgueses de hoy, en cambio, no se preocupan más por ningún futuro ni por ningunos hijos o nietos ni por la conservación de ningún linaje. Sólo quieren vivir ellos mismos los años que vayan a vivir, nadando en sus tinas de monedas de oro a la manera de los descendientes de Macduff, o sean los Macpato, hasta la intoxicación pulmonar por polvillo áureo. Una buena prueba de carácter general es el espantoso ecocidio que la burguesía viene perpetrando sin intención alguna de racionalizar la industria o abolir la guerra. Vuelve así esta clase social a encarnar con precisión a ese desdoblamiento

- 2.—Si la propaganda difundida en tal sentido es mentirosa, como me sugirió alguien, no es problema mío y al fin y al cabo demuestra una cierta preocupación clánica de perpetuar un mito, lo cual no deja de apoyar lo que yo propongo. Desde luego, todo esto no exonera de sus culpas a la aristocracia, por haber adquirido sus refinamientos a costa de los siervos, qué va.

de Macbeth que es Macduff, quien se desentiende de su familia en la tragedia shakesperiana; quien deja que la maten a toda con tal de salvar el propio pellejo, con tal de vivir él. Pero contamos con otro ejemplo, éste de carácter no tan general, que ilustra igual de bien el argumento que esgrimo: el 26 de julio de 1973 (curioso, ¿no?) el multimillonario petrolero norteamericano J. Paul Getty declaró desde Guildford, Inglaterra (país de los hechos de la tragedia shakespèriana, otra vez curiosamente) que no pagaría el rescate que los secuestradores de su nieto, J. Paul Getty III, pedían por no asesinarlo, puesto que tenía otros catorce nietos y se corría el riesgo de tener que pagar después por cada uno de ellos.

Y para quien arguyera que cuando menos hoy Macpato, al margen de casos tan radicales como el antes referido, no ejerce ya sobre sus parientes (3) la férrea manipulación patriarcal característica de la aristocracia, habiéndoles entregado una verdadera "libertad" de acción, diré que tal "libertad" resulta de lo más triste en tanto que no pudo cederse sino en detrimento de la responsabilidad biológica que, pese a sus múltiples putrefacciones, enaltecía a aquella clase anterior.

Pero no olvidemos que por allí andan también los descendientes de Feance. ¡A temblar, burgueses, que esos herederos de la humillación no se acabaron, como se piensa, con los Estuardos! Contra Macpato, se alzan hoy personajes como Mafalda. El soplete silba y hace ya brillar en exceso el indefenso peltre de la tina.

3.—Como se sabe, el personaje Macpato, de Disney, nunca ha engendrado descendencia, de seguro por no tener que protegerla o pagar rescates por ella. Es, de tal modo, uno de los símbolos más acabados y sin duda más anhelados de la burguesía, clase social egoísta hast ala autoextinción y hasta el autoexterminio.

Ranchería

(Con la venia de Jorge Luis Borges)

Para Armando Badillo, quien todavía ha de recordar cosas como éstas.

EL CANTO DEL CORAL

En una de las antiguas haciendas pulqueras de la región de los Llanos de Apam los campesinos adultos suelen oír, por las noches, el canto de un cuadrúpedo llamado El Coral, inaccesible para el sentido de la vista. Ese canto suyo se asemeja al de las tórtolas, aun cuando difiere de él en que parece cantado a dos voces (a coro, se dice, y de ahí el curioso nombre) y en que no es tan melancólico ni tan sonoro como el de esos pájaros del día.

Cuando El Coral canta, produce indistintamente una sensación de paz o de terror según que el individuo se encuentre bien o mal con su propia conciencia. A grandes rasgos, puede afirmarse que se trata de un eficaz medio de conocerse a sí mismos que esos campesinos tienen (aunque nunca se preocupan por buscarlo), puesto que muy seguido los llama a la meditación después de provocarles la angustia o la placidez que por sus actos se merecen.

Nadie de ellos ha visto nunca al Coral, pero todos, hombres y mujeres, apenas entrados en la pubertad, no dejan de oírlo con frecuencia hasta la hora de la muerte y lo mismo estando solos que en reunión familiar, al borde del sueño o durante el desarrollo de cualquier labor retrasada. Pero, invariablemente, cuando ya el sol se fue, después del **Ave María**.

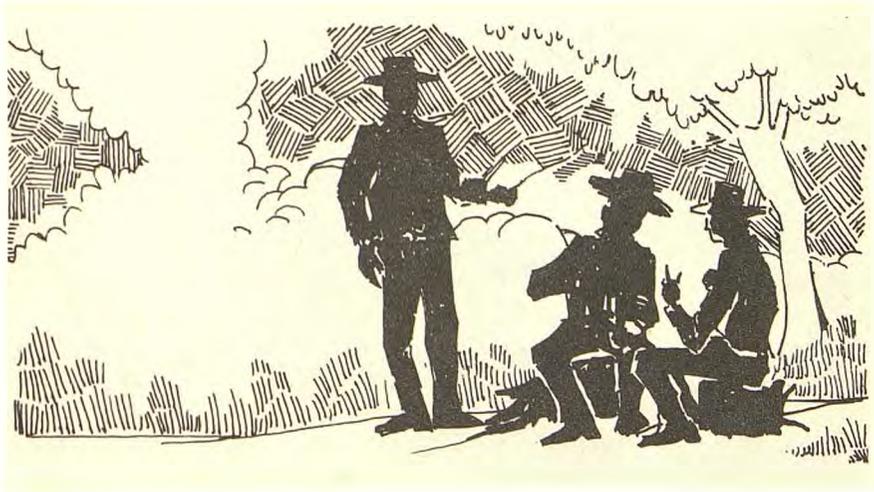
Es curioso comprobar cómo los niños de esa hacienda, mientras sus sentimientos permanecen unidos de veras a las castidades infantiles y aunque sus padres o hermanos mayores los interroguen una y otra vez en el momento preciso, no oyen nunca ese canto que el visitante atribuye por igual a algún coyote hambriento o a alguna ave nocturna, pues ante todo debe definirse como un canto quimérico, difícil de ser atribuido a cualquiera de las aves, bestias o animales feroces que nosotros conocemos.

DON DE LENGUAS

De esa misma hacienda hay otros asombros que referir. Por ejemplo, el de un caporal cuyo don era el de lenguas y cuya fama alcanzaba nada menos que el servio-croata de unos ingenieros metalúrgicos del país de Títo que un día pasaron por allí en sus vacaciones.

Este hombre extraordinario, de cotidianidad retraída no obstante, aseguraba siempre haberse entendido con tal o cual extranjero en el castellano más común, a pesar de que todo un gentío habría estado dispuesto muchas veces a jurar que no, que las guturalizaciones y raros monosílabos de su plática habían sido exactamente los empleados por los visitantes de habla ininteligible.

A mayores acuciamientos, el caporal se lamentaba porque el privilegio que sus patrones le habían otorgado al encomendarle de por vida el trato directo con los hombres de otras partes, el cual a ellos les prohibía su algo así como elevada investidura, no era entendido como tal por sus hermanos.



REMOLINO

Un sabio de la ciudad tuvo que atravesar el llano a ritmo de montura, guiado por un niño de la hacienda. Después de un rato advirtió a lo lejos un remolino de tamaño y fuerza considerables: la arena suelta, erguida, se esmeraba por llegar hasta el lejano cielo.

Seguro de que ignoraría las causas físicas del fenómeno, el hombre quiso divertirse un poco a costillas de su acompañante. Por eso dejó de lado la sesudísima explicación que para casos como aquel tenía preparada y se concretó a hacerle al niño una pregunta de lo más sencillo:

—¿Sabes qué es eso?

—Sí; un perro —fue la contestación inmediata.

—¡Un perro! —exclamó el sabio, confundido— ¿Cómo un perro?

—Sí —insistió el niño—; siempre hacen lo mismo: se ponen a perseguirse la cola, y ya que se la mordieron dejan de dar vueltas y van a esconderse por ahí, donde la gente no vea lo brutos que son.

El sabio, desde luego, prefirió no agregar nada.

BARRANCA DEL MUERTO

No hay medio rural que se respete donde no exista por lo menos una Barranca del Muerto. Y todas, como se sabe, deben su nombre al o a los incautos que, desoyendo el alertamiento generoso del As de espadas y forzando hasta el castigo a su ariscado caballo, en noche de luna y después de una tormenta como no se recuerda otra en mu-



cho tiempo, descendieron el pandemónium de sombras inextricables en que esas mismas barrancas se hallaban convertidas para no resurgir nunca de él por propio gobierno. Con todo, la de aquí supera a las demás en cuanto a las atrocidades acumuladas para su renombre.

El compadre Corona, en efecto, había visto aparecer ante sí hasta tres veces al hilo, en aquélla su última partida de naipes, el Caballero de espadas seguido del As de la misma figura. El significado de tan agresiva combinación, para todo aquél que lo conociera, no podía ser otro que el del acecho de un peligro mortal a causa del **Galaor**, alazán invencible de todas las ferias, rayo fogoso en cualquier pista de buenas o malas condiciones e inversión económica altamente codiciada a su dueño y jinete, quien no tenía pelos en la lengua para gritar por todos lados que nunca se separaría del fabuloso animal mientras cualquiera de los dos estuviera vivo. Cualquiera de los dos: el **Galaor** o el compadre Corona.

Si, por la fractura de un remo o por la erosión interna a causa de alguna enfermedad despiadada el noble bruto se hacía acreedor al sacrificio, el compadre nunca lo apartaría de su pensamiento gracias a él lleno de glorias; si por accidente o cualquier otro motivo de apariencia azarosa era el compadre quien abandonaba el mundo de los hombres, su familia le tenía hecho juramento de recluir al caballo como semental y no volver a ofenderlo con montura alguna hasta el fin de sus días. Para el competidor envidioso, además, las fuertes ligas que unían al compadre Corona con el jefe militar y tocayo suyo don Pedro Arrieta, cuyo primogénito había contraído matrimonio con una de las hijas de aquél, disolvían a priori cualquier esperanza en el sentido de que el **Galaor** pudiera presentarse en las competiciones del rumbo bajo la guía de algún inesperado dueño si el compadre desaparecía de pronto del panorama. La justicia, entonces, sería verdaderamente implacable.

Pero el compadre Corona nunca se había rendido a las supersticiones, y aquella noche obligó al **Galaor** a descender hacia la barranca encharcada para no perder tiempo en un rodeo que consideró inútil (alguien, durante la partida, le rogó que lo hiciera) sino seguir el rumbo recto hacia la querencia. La consumación del crimen debe de haber sido rápida, pues aunque los cuerpos aparezcan luego hechos trizas es sabido que un solo machetazo, descargado sobre el cuello o los riñones por manos expertas, es tan efectivo como una bala de fusil que pega en pleno corazón. La carnicería viene después, por puro desahogo frenético de los machetes, que nunca se conforman con zumbar tan poco. En el caso del compadre Corona, sin embargo, hubo una variante nada común en los asaltos de esa naturaleza; o, mejor,

de esa antinaturalidad: sabedores de las imposibilidades que como objeto de comercio ofrecía el **Galaor**, los asesinos descargaron su furia no sólo contra el jinete sino también contra el caballo invencible en lides de honra. Mataron al jinete y a su alazán en vez de llevarse la preciada bestia para su propio servicio; los despedazaron a los dos por igual contribuyendo así, de cuajo, a que se cumplieran los más caros deseos del compadre.

Los campesinos, y el tiempo, se encargaron de otorgar más tarde el justo recuerdo tanto al ya legendario animal como a su necio dueño: desde una roca cercana al sitio fatídico resplandece, pues a menudo la pulen manos peregrinas, una herradura del **Galaor** que alguien desprendió de su casco al día siguiente de la matanza y empotró en la piedra; la cruz de palo que señala los restos del compadre Corona, en cambio, apenas si puede disimular sus podredumbres con el excremento blanco que también a menudo le dejan los pájaros que sobre ella se posan para rascarse tercamente el pecho y las alas.

LO ETERNO FEMENINO

Pero no únicamente los "briosos corceles" despiertan la codicia en el llano; también (y como en todos los medios, no ya sólo en los rurales) las mujeres la despiertan. Al ranchero auténtico, se presume, le gusta cabalgar la vereda de la vida sobre la mejor montura, lo mismo cuando es el sol que cuando es la luna quien cuida de sus espaldas. A esa lubricidad perenne, y quizás también como en todas partes, se une el hecho de que es normalmente la mujer de otro quien despierta los apetitos mayores. Así, todo mexicano conoce, porque abundan, fragmentos como este que hace algunos años repopularizó el cantante Oscar Chávez:

**Yo vide pelear un toro
con una vaca morena;
no hay bocado más sabroso
que el de la mujer ajena.
No hay bocado más sabroso;
ni aunque la propia esté buena...**

Claro que se trata aquí de una repercusión típica del complejo por el cual el mexicano disocia siempre a la mujer en estos conocidísimos aspectos morbosos (y no sólo identificándose en las canciones que de un modo u otro hablan del tema sino en su vida diaria, en la continuidad de su conciencia): la ingrata prostituida que da de beber



en sus labios al rival o incluso al mejor postor, y la madrecita santa que es pura como la virgen de Guadalupe. Al margen de explicaciones psicologistas que serían para avergonzar a cualquier machito, pero cuyo lugar no es este, la sarracina que se arma en el llano cuando a alguien le da por demostrar que la antigua ingrata de uno es la misma que la madrecita santa actual de otro, lo que desde luego resulta abrumadoramente susceptible de generalización, con tal sarracina, digo, no se acaba sino silenciando de por muerte al audaz comprobador de variantes de la feminidad. Por eso a menudo al mexicano se le olvida, apenas contrae nupcias o apenas se apareja libremente, de que "la suya está buena" o se propone, hasta lograrlo, quitarle todo atractivo a su mujer mediante las golpizas y la procreación continuas.

Ahora bien, si la mujer deseada por estos lugares es al mismo tiempo la patrona, caso frecuente de desclasamiento secreto que recuerda un tanto el amor ideal (y no pocas veces material, de seguro) que los caballeros medievales llegaban a profesarle a su princesa, única mujer a la vista debido a la histérica reclusión de doncellas en los conventos, entonces lo más probable es que nada suceda, que el peón enamorado se conforme con lanzar lastimeras miradas al paso distraído de su señora, que el coyote se contente con ahogar sus aullidos en charcas y matorrales. Ni en el caso de percatarse ella del ingenuo sufrimiento que la ronda pasaría nada, pues ensoberbecida en su altura social no concibe otra relación amorosa que la clasista y, así, los atrevidos pestañeos del peón no surten más efecto que el

del halago "limpio" del que toda mujer, habitualmente, necesita para sentirse tranquila. Que nada suceda es lo más probable, pues si incluso el patrón conoce de esas miradas, si llega a interceptar alguna mientras las manos de los ojos que la lanzan sujetan los arneses para que la señora monte, o mientras depositan la garrafa de aguamiel nuevo cerca de la mesa donde la familia come, él quizás hasta se sienta más satisfecho que incómodo, pues además de reafirmarse entonces como patrón, como dueño de cosas prohibidas a sus súbditos, sabe bien que la barrera social no dispone de oídos para ninguna canción, por "románticamente" que unos ojos de "indio" la entonen.

Cosas distintas ocurren cuando el binomio se conjuga al revés, porque según la aritmética de esta región el orden de los factores sí altera el producto, y de un modo radical: si una mujer "india" (mestiza, igual que su patrón; pero así como en el principio la chozna de su chozna hubo de soportar que el español la violara, en tanto que violación significa humillación a la conciencia, lo mismo tiene ella que soportar ahora el ulterior insulto mediante un sustantivo trasladado a calificativo), si una mujer así es la deseada por el patrón o por algún amigo suyo, otro patrón al fin y al cabo, a su hombre no le quedan sino dos alternativas: o huir de la hacienda y de la región con su mujer y su prole, o hacerse de la vista gorda cada vez que esa mujer suya sea requerida desde la casa grande hasta que el patrón mismo funja como padrino del nuevo niño, hijo propio o del amigo, niño heredero de una sucia mezcla de repulsas y compadecimientos. Es así como evolucionó el derecho de pernada corriente en el porfiriato, para cuya abolición verdadera no han podido ni los mejores propósitos legales. Tal vez sea por eso que, pese a todo el tiempo y la historia aquí transcurridos, el "indio" (mestizo, por razones obvias de deducirse del paréntesis anterior) sigue pronunciando normalmente la palabra "amo".

Hasta ahora, sin embargo, nada distinto de lo que suele suceder en los medios rurales de a lo largo de todo el país. En lo anterior, todo mundo lo sabe, el cacto del desierto de Sonora es parecido al de los Llanos de Apam; iguales los dos, en su severidad y en sus grandes espinas. Lo vernáculo y arraigadamente característico de estas tierras, y en particular de las que pertenecen a la hacienda, es el ritual imprescindible que los "indios", tanto el pretendiente de una mujer con dueño como el dueño de una mujer nuevamente pretendida (personalidades que, dicho sea de paso, no se adquieren con la frecuencia que pudiera suponerse), deben officiar para que la querrela se resuelva en favor de alguno de ambos.

El pretendiente hace correr la voz de que ama a la mujer de fulano

y de que no cesará en su empeño de quitársela. Lo llama pendejo y asegura que su amada ya no es feliz con el marido pues hace mucho que éste dejó de gustarle, lo cual, dice, ella misma le ha hecho saber a la sombra húmeda de las ruinas de la antigua toma de agua o, ante el azoro de reses y chivos, allá en el pastizal del cerro de **La mesa**. El presunto cornudo se entera bien pronto del desafío y lo afronta con el exceso de hidalguía que ahora describo, procedimiento similar al que sigue de ser él quien descubre, antes del enemigo divulgarla, la relación ilícita que lo humilla a la vez que lo ridiculiza: sin hacerle a su esposa ni el más mínimo reproche por el apretado compromiso en que lo ha puesto; sin demostrarle tampoco ninguna clase de ira o disgusto a la presunta infiel (pues también puede ocurrir que todo sean sólo sospechas infundadas del marido, o sólo habladurías de algún ilegítimo aspirante a la posesión de la mujer sin que ella por su parte lo quiera), el afrentado se dirige a la casa del amo y le pide en préstamo pulque suficiente para una noche de baile y dinero para contratar a la banda del pueblo por ese mismo tiempo.

Cuando todas las diligencias se han cumplido, el afrentado hace a su vez correr la voz de que invita a toda la rancharía a un baile que él pagará tal noche en la explanada de frente al tinacal de la casa grande. Llegado el momento, que puede tardar hasta dos meses, pues no es raro que el amo tenga ya apalabrada en Apam la producción de pulque hasta entonces, todos los hombres y las mujeres mayores, incluyendo la mujer en disputa, el marido y el pretendiente, pero no los padres de ellos, se dan a la tarea de adornar la explanada con ramas traídas del monte y con banderitas de papel picado y serpentinas. En el centro, junto al poste que irradia los hilos, queda suspendido el quinqué entonces aún sin mecha ni petróleo. Alguien cava una nueva fosa en el pequeño camposanto de detrás de las casas de los peones. Por la tarde, y hasta el siguiente día, la familia del amo y él mismo salen de visita a cualquiera de las haciendas vecinas.

Caída la noche, quinqué en brillo, los instrumentos de la banda rompen desde la puerta del tinacal con algún conocido danzón que el director dedica a fulano, quien paga la fiesta, y "a todos los amigos que lo acompañan". Música y pulque fluyen profusamente durante unas dos horas, cada vez más en detrimento de la primera. Aun así, el baile, contemplado por ancianos y niños, no baja su animación en ningún momento. La mujer codiciada platica con otras mujeres, baila a veces sin ganas con un familiar o con algún compadre. Por el contrario, su marido y su pretendiente no hacen más que beber, rodeados por sus mejores amigos y machete al cinto, cada grupo en la semipeumbra y a lados contrarios de la banda y de la puerta que surte de



bebida. Y hasta en esos grupos, o quizá más en ellos que en cualquier otro punto del baile, las carcajadas y los gritos estallan de continuo. Pero también en los dos grupos, cosa diferente, los cuentos y los albures se cantan cada vez con más fuerza, ganándole incluso al volumen de la música para que los del otro bando sepan bien que es a ellos a quienes van dirigidos.

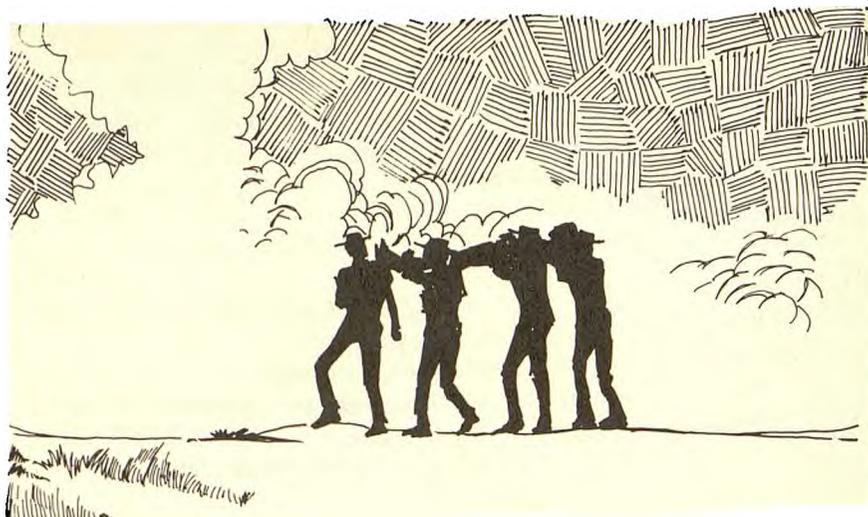
Acá alguien se burla:

—¡Cómo me está temblando el corazón, por Diosito Santo que sí!

Y allá, otro dictamina:

—¡Ese muchacho está cagado!

Cuando los dos hombres del centro llegan a un alto nivel de encojinamiento, los grupos se disuelven. Los amigos se confunden con la gente del baile y algunos de ellos se ofrecen como pareja de las damas en descanso. Nadie parece darse cuenta de que los dos contrincantes van acercándose poco a poco, casi hombro con hombro pero sin mirarse nunca, al centro de la explanada. Luego de un rato, en un momento en que la música ha hecho una pausa, los dos se sitúan frente a frente, se miran con voracidad por entre los que pasan caminando y después se sonríen para demostrarse una seguridad absoluta. El afrentado lanza un grito como con mucho júbilo y revuelve el brillante machete por el aire. El ofensor lo imita. Surge entonces un pánico lleno de muchos gritos más, en el que la gente del baile se apretuja hacia los extremos de la explanada, cerca de algunas casas, y en el que los amigos que antes integraban los dos grupos vuelven a concentrarse para formar ahora un cinturón, no muy ceñido pero



no muy suelto, alrededor de los valientes. Los músicos, hombres de experiencia, guardan silencio.

Entonces el ofensor, acompañándose con un nuevo grito, antifalsete macabro, parte la luz de un machetazo y el campo entero se queda a oscuras. Nuevos gritos y nuevos insultos, ahora proferidos por no se sabe quién, cruzan la noche. Los machetes cantan de furia al golpearse el uno contra el otro. Si los hay, las múltiples vociferaciones no dejan que los quejidos se oigan. Unicamente, de súbito, el griterío aumenta su tono, demuestra una alegría en desbordamiento. Este clima infernal dura unos cuantos segundos y luego se desvanece, llega al borde del silencio. Una voz reclama:

—¡Traigan una luz aquí, carajo, hombre!

En alguna de las casas se enciende entonces una tenue luz que pronto sale de ella y avanza hacia la explanada, donde la calma parece haberse recobrado ya del todo. Cuando llega al centro, la luz se manifiesta como un nuevo quinqué y deja ver un tumulto de hombres rodeando a un muerto. Mientras los pedazos del quinqué anterior son retirados y puesto el nuevo en la altura, algunos amigos se llevan al macheteado atrás de las casas, hacia la tranquilidad eterna, y otros echan tierra sobre el charco de sangre del centro y sobre el reguero que los otros van dejando. Y, sea el muerto su marido o sea el pretendiente, la mujer disputada se descompone hasta el llanto y se va a su casa en compañía de las mujeres que desde antes estaban con ella. El triunfador, sea también quien sea, regresa a su sitio junto a la puerta del tinacal y pide más pulque. Para él y para toda la fiesta.

Luego ordena a la banda que siga cumpliendo el encargo que se le ha hecho, y todo se compone.

Al poco rato, salen de la sombra quienes se habían llevado al muerto, y por lo menos durante otras dos buenas horas de música y gritos festejan junto al triunfador, vueltos ya todos un solo y animado grupo, hasta comenzar a caerse de borrachos.

LA LLORONA

**Ay de mí, Llorona,
Llorona,
llévame al río.
A ver si sus aguas juntan,
Llorona,
tu corazón con el mío . . .**

Popularísima canción mexicana.

Aquí en el Llano, contrariamente a lo que hizo en sus primeras apariciones poco antes de la irrupción del español en el imperio azteca, y contrariamente, asimismo, a lo que suele hacer todavía en los miedos de los niños regañados por la noche en cualquier ciudad, la Llorona no lanza nunca ningún gemido; no lamenta la desprotección de ningún hijo ni busca ofrecer a ningún esposo autoviudo y aún ciego de celos las pruebas de una fidelidad incomprendida. Ningún hombre recuerda haberla oído nunca pronunciar palabra alguna.

Viste todavía de blanco, eso sí, con la cabeza cubierta y una falda larga, rígida y ampona como las que usan la Virgen del Rayo o la de San Juan de los Lagos. Y sin que esa falda se le rasgue contra las espigas que atraviesa, sin que se la revuelva el viento, ella se acerca en silencio a quien se ha desprendido del grupo de tomadores para orinar el pulque de varias horas, a quien regresa instintivamente a su casa, bamboleándose, después de la fiesta. Ata los ojos de él con su mirada amistosa, clara por la luna, y con ese hilo azul lo conduce a través de magueyales y eras hasta donde alguna cañada rumora nocturnos barboteos.

El rapto de la Llorona, que ocurre siempre en época de lluvias, siempre durante la borrachera, no causa miedo al hombre, ni tampoco su recuerdo. Miedo se lo causan el órgano de la iglesia o de la casa grande, cuando toca solo, y las puertas de la troje abriéndose y cerrándose sin que nadie las impulse. Miedo, las luces nocturnas en el camposanto y hasta la posibilidad de oír al Coral intempestivamente.

Miedo el patrón y miedo el sacerdote, pero no el rapto de la Llorona.

Tras alguna insistencia, los raptados (hombres maduros siempre) llegan a referir al visitante ese rapto como una experiencia contradictoria, feliz pero confusa al mismo tiempo, cuya única prueba de que ha sido real la da comúnmente el hecho de que el hombre raptado aparece sin excepción, al otro día del suceso, a una distancia tan grande de donde lo vieron por última vez, que ni la inalcanzable posibilidad de algún automóvil oculto por allí podría haberla cubierto en tan pocas horas.

Nadie habla al visitante de los placeres o los sufrimientos del trance; pero todos le narran ese trance, cuando se deciden a hacerlo, con entusiasmo y con una evidente necesidad de ser creídos. Nadie se muestra desagradado cuando se le plantea la posibilidad de un nuevo rapto, y algunas risillas ingenuas delatan inconfesadas satisfacciones, dignas, quizás, de ser vividas nuevamente.

EL "REVOLUCIONARIO"

Con su esparrancado andar de botas militares, con su uniforme caqui, con su enorme paliacate rojo al cuello y un sombrero de fieltro calcinado por un sol de decenios, el **Revolucionario** no necesita de otro apodo que éste para hablar (sin palabras, con su simple atareo mudo en los corrales) de la locura con que la lucha armada, o la decepción de la misma quizás, trastornó su cabeza.

Al **Revolucionario** se le permite todo, si bien su enfermedad no alcanza para librarlo siempre de la burla pública:

—¡Está loco de remate! —dicen los tlachiqueros, pues a veces le da por comerse vivos los ratones de la cocina, y sonríen al mirarlo pasar, imperturbable, con la mirada fija en la distante puerta del corral donde su labor de sanidad animal lo espera.

—Ya ha de haber olido un ratón por allí —ríen—; por eso va tan atento.

Mueven la cabeza también, negando a posteriori legitimidad a los ya lejanos hechos (aunque nadie le dijo nada en el momento preciso, porque a él se le permite todo), cuando alguien recuerda que hace años puso a su hija de catorce a bailar un día entero con su noche hasta que sudó todo el veneno del cascabel que la había mordido.

—¡Si le hubiera tocado el sangrado entonces a la Inés —muerte alguien ahora, nueva víbora—, se le habría vaciado todita!

Y él también se permite, de vez en cuando, lucideces como ésta que fascina al visitante y que lo hace dudar de los comprobados trastornos del corralero:

—Asediábamos la ranchería de **Jagüeyes**, que así se llamaba, porque nos dijeron que allí se había detenido un correo rebelde con informaciones de importancia. Pero, mientras más disparábamos nosotros, más jinetes salían de detrás de las casas y más contestaban nuestro fuego con otro que nos lastimaba duro en los hombres y en las bestias. Entre la polvareda que alzaban los caballos enemigos (no los nuestros, porque nosotros nos hallábamos atrincherados en unas zanjas de arroyo seco) distinguí de pronto un jinete que disparaba a dos manos dirigiendo su montura con las espuelas y con la rienda cogida con los dientes. El sombrero, me acuerdo muy bien, se le había caído a la espalda y su cabello oscuro alcanzaba a brillar con el sol radical de entonces. Era bonito ver cómo su bestia lo obedecía perfilándose ora hacia la derecha, ora hacia la izquierda, caracoleando según hacia donde su amo necesitaba disparar. Me gustó para blanco, y sobre él apunté mi fusil, arma ducha en el oficio de diezmar las filas de los alzados. Le disparé tres veces sin que cayera, y eso me sorprendió mucho. Volví a dispararle, pero ya para entonces el jinete aquel se había dado cuenta de que alguien se esmeraba en cazarlo y, sin soltar ninguna de sus dos pistolas, tomó con las manos la rienda de su boca y se vino hacia mí con tropel tan grande que entonces se me parecieron los dos, caballo y jinete, la mismísima figura del Demonio. La bestia saltó por sobre nuestra trinchera, y fue a revolverse a unos diez o doce metros, desde donde el jinete disparó una de sus armas hacia nosotros. El soldado que estaba junto a mí, y que también se había vuelto junto conmigo hacia el otro lado de la batalla, cayó a mis pies con la cabeza partida en dos por el plumazo. Me dije entonces que aquel endiablado rebelde no era como los otros, y entendí que si yo no estaba muerto como el soldado de junto era porque la Providencia había puesto unas tablas y unos botes vacíos ahí cerca, de tal manera que aunque yo podía mirarlo bien, el jinete no podía saber que yo estaba donde estaba. Siguió él disparándonos, ya a dos manos otra vez, y varios de los nuestros cayeron con la espina rota: nos tomaba de espaldas, aventajándonos. Le apunté al fin, pero entonces vi de quién se trataba: ¡Mi general Villa!, me dije, con todo y que no era mi general entonces, sino mi enemigo. No pude tirarle, y menos cuando descubrí que también él podía haberme ya matado, pues me miraba de fijo, creo que tan admirado como yo lo miraba a él. Entonces sentí la necesidad de agacharme rápido en mi trinchera, y así lo hice. Y no salí de ella hasta que los disparos amainaron, hasta que comenzó a correr la voz de que los rebeldes ya se nos habían escapado. Y por eso fue que cambié luego mi uniforme de federal por este pañuelo rojo de villista que aquí traigo. Pero eso fue ya cuando me puse

a las órdenes de Eugenio Herrera, que conocía bien al Centauro, como ustedes le dicen...

MIRANDO COMO NADA UNA SERPIENTE

De todos los integrantes del reino animal (y no es muy aventurado afirmar que de todo el mundo), la criatura más bella es la serpiente. También encierra, en sus restringidas dimensiones, la más grande justicia y la más acendrada resignación. Repetidas veces se ha erguido para representar el papel de azote de la bastardía y, en los albores del tiempo, cuando el hombre se percató de sus encantos, presa de la envidia, él mismo trató de ensombrecerla con satánicas calumnias.

Su imagen fue utilizada en uno de los más primitivos mitos para delegar en ella la culpa de la propia debilidad humana, y es común juzgar equivocadamente su hermoso afán de confundirse con la tierra. Pero la naturaleza sí la reverencia: la misma roca desgarrar sus entrañas para abrigo cuando se la persigue y, cuando se desliza suavemente por los matorrales, ellos le regalan toda su frescura; el agua misma le rinde homenaje conservando, durante breves instantes de esfuerzos inusitados, su ondulada estela mientras ella avanza plácida cerca de su superficie.

En cuanto al hombre, sólo algunas razas entendieron en otro tiempo su humildad y la convirtieron en su diosa. Eran, aquéllas, unas razas de gigantes.



Socio consumidor

Raulito Gómez es un individuo a quien Herbert Marcuse pediría gustoso que le sirviera como ejemplo en sus pláticas sobre la sociedad de consumo. Hombre de bien y sin mayores problemas, presume de ser ante todo un automovilista de tiempo completo y un radio-escucha fanático, actividades que, según sus propias palabras, bastan para mantenerlo alejado de las malas influencias del mundo de los setenta. No obstante, y como resultará fácil suponer, la docta opinión del sociólogo norteamericano sería la de que Raulito debe esa primera característica de que se ufana a la continua necesidad nutricional de todos los seres vivos, y la segunda a la de reaccionar contra el tedio pertinaz de sus horas de trabajo. Por supuesto, el muchacho de quien hablamos es un respetable conductor de taxi.

Por las mañanas, la radio de su auto se enciende al mismo tiempo que lo hace la máquina, junto con ella, automáticamente, y no se apaga sino con ella, las veces en que el taxista abandona su fuente de ingresos para descansar un momento, dormir o satisfacer cualquiera otra de las necesidades fisiológicas cotidianas. La primera estación que sintoniza es la del Observatorio Astronómico Nacional, para enterarse de si su hora es la verdadera. Deja pasar los anuncios previos al silbato anunciador de que el universo es ya un minuto más viejo, anuncios de bebidas alcohólicas, de talleres de reparación de aparatos eléctricos, de fraccionamientos aledaños a la ciudad, y al oír la señal vigorosa sonrío porque el relojito de pulsera que le heredó su padre sigue comportándose como Dios manda.

Busca después alguna melodía suave, la cual habrá de estimularlo a meter la primera y deslizar el auto con toda tranquilidad por las calles cercanas, perímetro donde el pasaje abunda. Generalmente, en

esa temprana incursión radiofónica corre siempre con suerte; rara vez se ve obligado a esperar algunos minutos la melodía deseada, la cual llega como complemento a dos o tres anuncios sobre productos de belleza o camisas que lo ponen a uno a ejercer la poligamia mental gratuitamente. Pero luego ya no es lo mismo: las buenas melodías, las canciones tranquilas, comienzan a escasear, a hacerse escabullidizas.

Si el pasajero en turno no le platica ni le arma pleito porque la velocidad que lleva es demasiado lenta, porque según el propio pasajero ha seguido una ruta complicada para rodear más y sacarle más dinero, Raulito atiende bien a la radio y persiste en su búsqueda; hace girar la perilla sintonizadora, oye de paso los gritos y los ruidos **modernos** de varias estaciones, y opta por esperar a que en ese otro número del cuadrante el locutor termine su anuncio sobre las películas de estreno, que son las mismas de hace una semana porque todavía no es jueves, día de cambios en la cartelera.

Como a veces el pasaje es mudo por excelencia, y como frecuentemente la melodía que se inicia después del anuncio de los cines, o de los restaurantes del centro o de las mejores marcas de automóvil, es de nuevo desastrosa, Raulito prefiere hacer girar la perilla de la radio hasta que otra voz habla de una pasta dentífrica que da inigualables resultados o insta al radio-escucha a **ejercer su poder de compra** en cualquier establecimiento comercial de la ciudad. Pero a Raulito nunca lo abandona la fe en que la suerte ha de incluir pronto en la programación alguna melodía decente, de esas que ya quedan tan pocas.

Y así sigue el buen muchacho con su jornada, ejercitando su bíceps derecho entre el cambio de velocidades y el cambio de estaciones radiofónicas, todo convencido de que su puntería auditiva se dirige hacia la música arrulladora del espíritu cuando en realidad lo que desea es oír, escuchar los más anuncios comerciales que pueda. Pensándolo mejor, Herbert Marcuse y Marshall McLuhan acertarían del todo al ofrecer conjuntamente una conferencia pública en la que pusieran como ejemplo común de sus respectivas teorías a Raulito Gómez, quien ha llegado a consumir sólo el producto básico de la sociedad de consumo, el anuncio comercial, por obra y gracia de ese medio de comunicación al rojo vivo, como lo define el sociólogo canadiense de quien ya muchos, al igual que de su compañero norteamericano de inquietudes, se burlan bastante.

¿ Por qué McLuhan ?

Cuando leí el texto anterior en un círculo literario, una compañera escritora me hizo patente su indignación temerosa (los dos últimos renglones habían logrado sacarla de equilibrio) por mi osadía de juntar, en un desplante "de lo más arbitrario", a quienes para ella "y para todo el mundo" eran respectivamente un gran sociólogo y un apenas gran publicista.

Al margen de que las opiniones de aquella compañera no contaban mayor cosa para mí, pues bien situada la tenía como esnob y pequeño-burguesa insegura y amafiadita, e independientemente de que Marshall McLuhan trabaje la publicidad de un fuerte consorcio norteamericano (creo que la **General Motors**), me interesa explicar aquí aunque sea con brevedad, a quienes abrigan ideales revolucionarios, por qué me valgo de los postulados macluhianos relativos a los medios de comunicación masiva no sólo para dar fe de casos como el de Raulito Gómez sino, digamos, para esclarecer ciertas oscuridades de la Historia del Arte en mis clases de esa materia, y de paso para redondear una suerte de estética particular que me funciona a las mil maravillas y que desde luego autorizo para que sea juzgada de diletantismo irresponsable por todo aquél que así se sienta contento. Y conste que no remito a nadie a leer Schopenhauer acerca de este punto (juar, juar).

Por supuesto que en otros tiempos o en otras circunstancias de menores distracción y olvido, y en mi caso personal en otras circunstancias de menor desmoralización por la caída de los baluartes del Socialismo ante la clara superioridad imperialista (1), bastaría con

1.—Recordemos, por ejemplo, la reciente negociación que China se ha

recordar al aparentemente archirrecordado Lenin cuando dice que en la lucha revolucionaria hay que valerse hasta de los medios de la propia burguesía. Pero hoy no basta con recordar a Lenin, y, por lo tanto, sigo con mi destrampe.

Con frecuencia he oído a gente positiva manifestarse en contra de la teoría de los **mass media** sólo porque su creador es ese publicista que trabaja para un consorcio yanqui. Claro que también a genteseudorrevolucionaria le he oído hacerlo, caso de la compañera del primer párrafo, quien adornándose de vez en cuando con alguna cita verbal de Marx se inscribe bien a bien entre los admiradores de la perversidad estructuralista levistraussiana. Y aquí entro de lleno en lo que quiero decir: considero la teoría macluhiana y el **estructuralismo**, en último término, como instrumentos que permiten la profundización en ciertos aspectos de la realidad. Pero mientras que a McLuhan le basta con decir: Señores, aquí está lo que yo veo en lo que me rodea, en lo que hago incluso, y cada uno de ustedes aprovéchelo como mejor pueda, todo lo cual lo dice muy campantemente desde su sillón de intelectual burgués que no deja de ser un traidorcito para su clase (no en vano tanto lo combaten conocidos intelectuales de derecha); pero si McLuhan se contenta con ello, digo, algunos estructuralistas reaccionarios pretenden en cambio elevar el instrumento nominado estructuralismo a partir de Seassure o de Jakobson hasta los tamaños de un método filosófico, a lo Ditley.

Y no, amiguitos, tanto la teoría de los medios de comunicación masiva como el estructuralismo francés de hoy pueden servir para fines diversos, qué digo, adversos, de acuerdo con la línea de conducta de quien los utilice, de acuerdo con una **filosofía**, cuya posesión antecede en cualquier caso al manejo de esos instrumentos (2).

La moda es hoy, entre los intelectuales, el estructuralismo (y preguntente a Piaget si no). Por ello, todo intelectual mexicano, es más, todo escritor y aun todo artista mexicano, parece tener que adoptarlo puesto que en México las modas culturales no son sino mandatos de los dueños de los medios de difusión. Prácticamente, la cosa ha aca-

visto obligada a hacer con los EEUU, por la cual este imperialista país perforará los demasiado profundos pozos que en el país de Mao se necesitan para extraer petróleo, dado que China misma no cuenta con la tecnología necesaria para el caso.

2.—Desde luego que otros muchos argumentos hay contra McLuhan, y muchos de ellos quizás sean válidos; pero a mí no me interesa aquí ni atacar ni defender a ese teórico en toda una gama de problemas sobre los que, aun sin ser yo "comunicólogo", podría anotarme algunos goles lo mismo defendiéndolo que negándolo, sino mostrar algo de lo mucho que de él, en este caso de que hablo, he sacado de positivo.

bado por plantearse aquí de la manera que sigue, en los círculos "autorizados" por la *intelligentsia* que ya mejor debiera llamarse **intelligence** (léase en francés, y no en inglés): ¿Estás de acuerdo con el estructuralismo? Luego eres sabio. ¿No lo estás? Luego eres ignorante y, por añadidura, tonto.

Yo, con toda franqueza, opto por la segunda posibilidad en tanto que sigo convencido de ciertas sociología, economía política y filosofía que hace algún tiempo tuvieron a bien enseñarme, en las que precisamente la estructura social representa el papel de primera importancia y que vendría a ser nada menos que la tesis a la cual los estructuralistas pretenden oponer sus capciosos postulados, supuestas antítesis, en busca de una chabacanísima síntesis que sólo pueden tragarse los babosos. Esto tiene mucho que ver con lo que ha dado en llamarse el **cientificismo** de los estructuralistas, a saber: la ciencia actual abarca, entre otros, dos campos que resultan difícilmente medibles, y que son el macro y el microcosmos. En ellos, la comprobación o refutación de las hipótesis o teorías aceptadas se realizan muy distanciadamente, cada vez que los científicos logran, tras lustros o decenios de enormes esfuerzos, inventar aparatos de medición más y más poderosos y sutiles. Ello hizo, desde principios de siglo, que en ciencia se llegara a la especulación como "método hipotético" de conocimiento. Y así se presenta nuestro tiempo: los científicos dicen gustosos: Sólo es aceptable lo que es refutable. Pero, si bien tal aseveración permite al científico del macrocosmos un juego imaginativo que buena falta le hace a cualquier persona, si bien lo anterior, insisto, en el terreno de lo mensurable, como es el de la sociedad, cualquier juego queda invalidado por la ya antigua demostración marxista de la lucha de clases. Mientras tal fenómeno no desaparezca de la Tierra por la instauración del Comunismo, no podrán plantearse nuevas necesidades o problemas que hoy aún no pueden imaginarse y que serán, precisamente, gestados por esa sociedad altamente superada respecto de la nuestra.

Toda oposición científicista de los estructuralistas (y de otros patanes por el estilo) a Marx, diz que por estar ya superado en sus postulados básicos, no es sino demagogia y perversión al servicio de la burguesía o (en tanto que quienes la hacen son profesionistas, **gente universitaria**) al de la pequeña burguesía misma en su lucha por el poder en nuestro siglo.

Algo más: la teoría macluhiana es un caso de estructuralismo ya resuelto en tanto que el que constituye la moda de hoy, más que instrumento palpable y apriorísticamente esquematizado, es una acti-

tud, una disposición de todo aquel investigador que quiera descubrir la estructura de tal o cual fenómeno natural o social. O sea que McLuhan fue estructuralista al formular su teoría, al investigar y observar durante años para formularla. Y, como se sabe, el primer estructuralista de importancia en los tiempos que corren fue nadie menos que Marx (3). En todo caso, la crítica Jeanne Parain-Vial nos enteramos (4) de que en el diccionario francés de Littré se consigna el uso de la palabra **estructura**, en el lenguaje de los arquitectos, desde el Siglo XVII. Por último, todo artista, y esto casi está por demás decirlo, es y ha sido siempre un estructuralista (5) en tanto que crea nuevas estructuras que otros gozarán e investigarán más tarde. Cierro ahora esta derivación para seguir luego con mi cuento: la teoría macluhiana se asemeja, digamos, a la teoría levistraussiana del sistema de dos ejes en que se mueve el totemismo de los osagos (6). O sea que en los dos casos se trata de teorías concretas que ponen de manifiesto estructuras de comportamiento social mediante la previa exploración de las mismas.

Y ahora, ejemplos sencillos para que se vea bien cómo tanto este asunto del estructuralismo, como la teoría de los **mass media**, pueden utilizarse para bien o para mal.

McLuhan dice que en nuestros días una malla de tejido abierto en una pierna femenina funciona como medio frío, en contrapartida a las medias de nailon. El espectador se ve obligado a llenar con la imaginación, inconscientemente, los espacios que faltan por cubrir en esa pierna femenina. Queda, entonces (se trata sobre todo de un espectador masculino, claro), preso en una trampa de encubierta sexualidad. De tal modo, la malla es una motivación pornográfica más eficaz hoy que la media de nailon. Sabiendo lo anterior, un fabricante común de ropa se pone de inmediato a confeccionar blusas, sostenes y qué sé yo cuántas prendas más con tejido abierto, "transparentes", y sus

3.—Y, por favor, documentarse un poco antes de cometer el emparentamiento de esta aseveración con la cursilería aquella de que "Cristo fue el primer socialista".

4.—Parain Vial, Jeanne.—**Análisis estructurales e ideologías estructuralistas**. Amorrortu editores, Bs. As., 1972. Pág. 9.

5.—Read, Herbert.—**Educación por el arte**. Editorial Paidós, Bs. As., 1964, Págs. 44-46. El lector encontrará aquí, trazado con un solo plumazo esclarecedor, un importante caso de relación indisoluble entre el arte y la naturaleza, muy ad hoc para entender de lleno, sin ninguna clase de complicaciones culteranas, esto del estructuralismo.

6.—Lévi-Strauss, Claude.—**El pensamiento salvaje**. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, No. 173. Méx., 1964. Pág. 215.

ventas aumentan y el sistema progresa y todo lo que ya sabemos porque esto del fabricante de ropa sucede todos los días. Un sociólogo decente, por el contrario, deducirá del postulado de McLuhan sobre las mallas y las medias de nailon toda esa serie de maniobras pornográficas existentes en el comercio y llamará la atención acerca de tal inciso de la manipulación burguesa.

¡Pero no todo McLuhan funciona!, interviene alguien. Y ni quien esté afirmando cosa igual, le contesto. Nadie funciona **todo**. Yo parto de los postulados fundamentales de ese señor y, llegado el caso, habría que ver en qué puntos concretos de su teoría estamos o no de acuerdo, sobre todo cuando McLuhan mismo, como sus adversarios estructuralistas, pretende ignorar a Marx en algunas cuestiones que maneja siguiendo nada menos que el materialismo dialéctico. Y, después de tan sabia contestación, prosigo.

También el llamado estructuralismo nos ofrece la doble posibilidad antes señalada: cuando Lévi-Strauss se avoca a desentrañar los modos de comportamiento de un gran número de tribus neolíticas de hoy (7), llega a formar diversos esquemas de veras interesantes que nos muestran algo de lo que nosotros mismos hemos sido alguna vez;

7.—Quede aquí bien claro que me impresiona la erudición de los estructuralistas como Lévi-Strauss, a quienes tenemos que creer cuando hablan de su materia porque ellos son en eso los conocedores. Pero quede bien claro asimismo que detesto esa puerca manera por la cual quieren esquematizarlo todo, reducirlo al absoluto, manera con la cual ocultan además, muy a menudo, ciertos conocimientos sin mencionarlos siquiera para diferir de quienes los sostienen y que alcanzan terrenos diferentes de la etnología, todo lo cual me hace dudar, al fin y al cabo, de la veracidad de **todas** sus afirmaciones. Un caso importante sería el de la insistencia con que L-S identifica las tribus primitivas de hoy con las del pasado, siendo que las de hoy son neolíticas mientras que las antiguas, mientras menos lo fueran, serían neolíticas también, pero mientras más antiguas, serían paleolíticas, con características radicalmente distintas cuyo ocultamiento da pie a justificar el pensamiento idealista ante quien no conozca muy bien de estos asuntos. Otro caso es el concepto de "totemismo" que L-S pretende abolir sólo porque abarca un gran número de fenómenos. Pero, en esto, lo más importante es el hecho de que existe otro término quizás exacto para designar todo eso que abarca el de "totemismo", y que L-S y sus secuaces ignoran olímpicamente. Claro, al aceptar este otro término al que me refiero, tendrían que oponerse como intelectuales al idealismo de raigambre religiosa, y ahí comenzarían los problemas de una definición ideológica clara (definición, pues) que los estructuralistas reaccionarios, precisamente como L-S, evaden bastante. Ese término que bien podría sustituir al de "totemismo" al precio de la diaphanidad ideológica, es el de "animismo", usado sin miedo por sociólogos verdaderamente científicos, como Arnold Hauser, de quien cito repetidas veces su obra fundamental en otras partes de este mismo libro en ojos del lector.

algo que nos remueve el sustrato donde sin duda yacen olvidadas manifestaciones que podrían explicar en algún sentido nuestro comportamiento civilizado de hoy. Muchos de esos esquemas, no obstante que difiero de Lévi-Strauss cuando pretende imponer la idea de que los primitivos actuales son los mismos que los más antiguos de ayer, no obstante ello, digo, tales esquemas me parecen lógicos y por lo mismo acertados. En cambio, cuando el etnólogo francés se pone a decir que las dos últimas de las "tres diferencias" (8) que para él existen entre el arte de los primitivos y algunos artes posteriores (concepción por demás refutable, pero en este momento me interesa mayormente lo que luego del paréntesis digo) equivalen a "lo que los marxistas llamarían orden de las superestructuras, mientras que la primera... tiene que ver con la infraestructura", en este caso, pues, Lévi-Strauss está siguiendo su característico método confusionista para imbuir en el lector medio, que sólo es un lector medianamente informado, un notable desvirtuamiento de lo que es la teoría marxista. Recordemos que en marxismo la **estructura** es el conjunto de relaciones de producción (económicas) de una sociedad dada; que la **infraestructura** es la serie de condiciones (históricas, políticas) que la originan, y que la **superestructura** es la serie de relaciones (sociales, culturales) a que la primera, por su parte, da origen. El arte, en cualquier caso, siempre forma parte de la tercera. Típico caso de marxologismo, que no de marxismo, el de Lévi-Strauss. Respecto del lenguaje literario que Barthes y otros pretenden abolir en cuanto a su "contenido", siguiendo a Valéry, con su hueco pan se lo coman. Hartas agruras les darán más adelante, cuando su moda pase.

Dicho todo lo anterior, y como ya he mencionado mucho antes y aquí mismo esa particular estética que acabé por armar tomando un poco de Jung, de McLuhan y del hasta ahora no citado Herbert Read, paso a esbozarla por si a alguien llegara a servirle como a mí:

Primero: Jung me hace saber que existen cuatro facultades mentales en el hombre:

Raciocinio.
Sentimiento.
Percepción.
Intuición. (9)

8.—Lévi-Strauss, Claude.—**arte, lenguaje, etnología, entrevistas con Georges Charbonier**. Cuadernos de Arte y Sociedad. Instituto del Libro, La Habana, Cuba. 1970. Págs. 60 y ss.

9.—Jung, C.G.—**Tipos psicológicos**.—Editorial Sudamericana, Bs. As., 1965.

Segundo: Read me hace saber (y poco después de saberlo me dedico a comprobarlo con resultados positivos) que esas cuatro facultades mentales han dado, a través del tiempo, cuatro estilos artísticos fundamentales:

Raciocinio ————— Realismo.
Sentimiento ————— Idealismo.
Percepción ————— Expresionismo.
Intuición ————— Abstraccionismo. (10)

El Realismo consiste en tomar formas de la realidad para representar con ellas la realidad misma (Naturalismo, Realismo propiamente dicho).

El Idealismo, en tomarlas para representar con ellas otra realidad, generalmente de carácter social (Pintura religiosa, Surrealismo, Romanticismo, Literatura fantástica, etcétera).

El Expresionismo, en tomarlas para representar con ellas una realidad personal del autor (Expresionismo alemán, Fauvismo, Impresionismo, Cubismo, algunos casos de Arte matérico, la Literatura de Kafka, etcétera).

El Abstraccionismo, en tomarlas para representar con ellas la esencia de las propias relaciones formales de la realidad (Abstraccionismo rectilíneo, Abstraccionismo curvilíneo, algunos casos de Arte matérico, Arte cinético, Arte lumínico, *Cómo es*, de Samuel Beckett).

Vol. II, págs. 191 y ss. En cuanto a mi arbitrario cambio del término "sensación", empleado por Jung, por el de "percepción", ya no me acuerdo cómo se me ocurrió, pero sigo considerándolo válido. He aquí, además, lo que al respecto dice Umberto Eco y que me sirve de apoyo: **... Pero es con la psicología transaccional, alimentada por la filosofía y por la lógica interactiva del naturalista deweyniano, cuando se afirma decididamente cómo el acto de percepción, si bien no es la recepción de sensaciones atómicas de la que nos hablaba la asociación clásica, se constituye sin embargo como una relación entre la que mis recuerdos, tendencias, persuasiones intelectuales inconscientes, cultura, tradición, ambiente, se integran en la configuración objetiva de los estímulos para conferirles un valor para mí, una forma última que será la significativa y con la cual, al percibirlo, interpreto y valúo el mundo que me circunda...** Eco, Humberto.—*Obra abierta*. Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1965. Pág. 115. Precisamente, de aquí se concluye, como dice Read respecto de la tercera facultad que Jung señala, el "muy personal" estilo de los expresionistas, en quienes la "percepción" (la "sensación", diría Jung) funciona más que las otras facultades.

10.—Read, Herbert.—*Ob. cit.*, págs. 48 y ss.

No hay estilos puros, porque el hombre posee todas las facultades mentales aunque una de ellas predomine sobre las otras, y porque su temperamento cambia según los diversos estímulos que recibe del medio ambiente. Pero sí ha habido predominancia estilística a través del tiempo, y como que ni hay que explicar por qué. Por otra parte, casi resulta inútil, al menos para todo artista o para toda gente de sensibilidad, decir que cualquier estilo encuentra legitimación física en la realidad objetiva. Por ejemplo, en este momento en que escribo, en la pared de enfrente hay un cuadro. Su ángulo inferior derecho queda tras la bola de cristal de la angustia (véase el texto de ese nombre en este mismo libro) y, de tal manera, en vez de como ángulo recto se ofrece a mi vista como intersección de dos arcos, un tanto separada del resto del cuadro. Tengo ante mí un fragmento "cubista" de la realidad (aunque la explicación del Cubismo no se agota con esto, desde luego). Algo semejante pasa cuando se introduce una cuchara en un vaso de agua y demás paralajes de esos. Nadie negará, además, que los barrios miserables o los manicomios pueden dar muestras lacerantes de **expresionismo natural** (se me ocurre llamarlo así; pero lo artístico no es nunca natural puesto que "arte" significa, entre otras cosas, el producto de un trabajo humano. La naturaleza, eso sí, puede ser estética), o un tronco retorcido, para no inducir al lector a formarse el concepto de que el Expresionismo es necesariamente **negativo**. Y así en los demás estilos, e incluso en las demás artes, ya no sólo respecto de la plástica. Recordemos que Breton basaba a ratos el Surrealismo en ciertos hechos presuntamente anómalos de la realidad.

Tercero: McLuhan me dice que un **medio cálido** estimula poco o en un solo sentido la actividad, y que un **medio frío** lo hace mucho o en varios sentidos; que un medio cálido posee o es mucha información, y un medio frío poca información; que los medios cálidos exigen poca participación, y los fríos mucha participación. De tal manera, se me ocurre, por lo que observo en un sinnúmero de casos, que:

Realismo — el estilo más cálido.
Idealismo — más cálido que frío
Expresionismo — más frío que cálido.
Abstraccionismo — el más frío.

No obstante que en otra parte [11] he dicho que lo importante en el arte más que entenderlo es sentirlo, vale apuntar que, por ejemplo, el Realismo es prácticamente accesible, desde un punto de vista racional aplicado a los sentidos tradicionales, para todo aquel que caiga dentro de los límites de lo que se da en llamar una persona "normal". Es decir, que vea, que oiga, etc. Para tal persona, y al margen de que le guste o no un cuadro donde se presenta una casa, existe allí eso sin lugar a dudas: una casa.

En cuanto al Idealismo, lo más fácil es ejemplificar con una obra de arte religioso. En la inmensa mayoría de ellas interviene de una u otra manera la figura humana. Tomemos una virgen de Murillo. Para un hindú común y corriente no será más que una señora rara, acaso un tanto cursi, parada sobre una nube. Pero como todo individuo en cuyo medio se profesa normalmente una religión tiene, digamos, un sustrato para lo religioso (o para lo fantástico o lo idealista en general en casos y ambientes ajenos a lo religioso), el cuadro en cuestión no le parecerá irreal sino en tanto que no representa su religión o la de su medio. Para saber de qué se trata, y para creer que de veras se trata de eso, sólo necesitará de una explicación general sobre las creencias católicas. Desde luego que, si el cuadro es observado por un hindú de sensibilidad y no muy regionalista, incluso podrá parecerle bella la mujer de Murillo.

Para relacionarse con el Expresionismo, se necesita ya más cultura (y la sola erudición no es cultura, señores). Los Zapatos de Van Gogh ya no son asequibles para cualquiera. Para gozarlos (quizás sea mejor seguir diciendo "para sentirlos", con lo que se evita el riesgo de que se crea sádico a quien goza del arte), el observador tiene que entender o de texturas; o de relaciones de color; o de relaciones de composición en superficies planas; o de psicología; o del largo y agotador camino que el pastor holandés tuvo que recorrer (hasta romperse los zapatos) en busca de una bondad que dar al Hombre, sin saber que ya estaba dándosele; o de todo eso en su conjunto.

Y para sentir un Hartung, un Pollock o al último Beckett, to-

11.—González Pagés, Andrés.—La vigencia de la narrativa ahora. Notas alrededor del cuento. Primera de dos partes. Suplemento Cultural de El Heraldó de México. No. 378, Méx., febrero 4 de 1973. Pág. 8, o Letras no euclidianas, Ed. El Caballito, Méx., 1979. Pág. 36.

dos ellos abstractos, se necesita estar bastante bien ubicado en nuestro tiempo además de poseer una cultura o una intuición más o menos aceptables. Qué digo un Hartung, un Pollock o al último Beckett: para sentir un mandala abstracto o el arabesco de una cúpula islámica. Quien esté bien ubicado en la contemporaneidad y sea de veras culto, se me ocurre, no dudará en, cuando menos, reconocer en una raya negra el vuelo de una mosca o en una plasta roja y rectangular al frente de un refrigerador. Y quien se entusiasme en tachar de burgués el arte abstracto apoyándose en esta tan gruesa explicación, debiera pensar antes que lo verdaderamente revolucionario, lo verdaderamente humano, sería el logro de que todo el mundo tuviera refrigerador (con lo que esto implicaría desde un punto de vista socio-económico) y no el de que todo el mundo careciera de él. Además, debiera pensar antes que un cuadro de Monet, el padre del realismo europeo del siglo pasado, no se encuentra con demasiada facilidad en la casa de un obrero.

Es aquí donde entra el tan actual concepto de **Empatía** que Read aplicó al arte habiéndolo tomado de la física contemporánea, o sea de la relatividad einsteniana: no sólo hay artes bueno y malo, sino buenos y malos receptores de arte. Una obra valiosa podrá ser más o menos apreciada según sea la calidad del que la aprecia. Y, por supuesto, es quien sabe, quien estudia, el que decide lo que vale y lo que no. Como siempre. Los pleitos entre ellos, por último, y también como siempre, los resolverá la historia.

Sigo: hay buen arte en todos los estilos. Quienes lo niegan con cierta justificación son los propios artistas, que necesitan reprobador lo del de enfrente para que lo suyo mantenga validez ante sí mismos. Pero en nuestros días, debido a la deficiente información que se proporciona al individuo acerca de múltiples fenómenos cotidianos, prolifera sobre todo el abstraccionismo, producto de la intuición con que el propio individuo tiene que responder ante el escamoteo, y aun ante la multiplicidad y vertiginosidad de la información no escamoteada que le ofrece la realidad objetiva: un auto a 60 Km p/h, por ejemplo, va demasiado aprisa para que su figura original permanezca constante siquiera un segundo en las retinas de un observador y su cerebro lo codifique como algo real-continuo. Y porque hoy se manipula al individuo

común y corriente sobre todo con abstracciones, sin informarle **en detalle**, es que ese individuo rechaza la sublimación artística abstracta: es por eso que inconscientemente le parece ociosa o hueca aunque esté relacionada muy directamente, digamos, con una realidad cercana a cualquiera: el diseño industrial moderno.

Por otro lado, el individuo común y corriente no cae en la cuenta de que un auto, hecho para desplazarse aprisa, está más cumplido en una ráfaga de pintura verde o amarilla que "fotografiado" junto a una acera. A menos que el título de tal obra fuera **Automóvil descompuesto**, claro. Y después de todo el párrafo anterior, veo aquí que casi casi lo he escrito para que se entienda como debe ser el concepto de **Empatía** aplicado al arte: "No sólo hay artes bueno y malo, sino buenos y malos receptores de arte" (12). Ahora bien, ya en el terreno de mi propia creatividad, yo trato de no caer más en etapas improductivas llenas de tormentas color de adolescencia; trato de orientar de continuo mi estado de ánimo cambiante (claro, sin hacer de ello un "programa", peligro del que me advirtió un día el maestro Antonio Alatorre, con quien estoy de acuerdo) hacia la producción de diversos géneros, temas o líneas estilísticas de expresión literaria e incluso hacia diversas actividades. El resultado, respecto de lo que voy publicando, es interesante: un señor comenta hoy en la prensa, como buenos, los cuentos A, C y H, de mi último libro, y considera el resto como evidentes aberraciones o simples mediocridades; otro comentarista menciona mañana, como extraordinarios, los cuentos B, D, H y J del mismo libro, y tilda los demás de nulidades, y así otros comentaristas hasta cubrir casi todo lo que he publicado. E igual pasa con lectores a quienes he podido sondear de una u otra manera. Y yo, feliz de la vida

- 12.—La semejanza entre el enunciado del proceso relativista de **Empatía** aplicado al arte por Herbert Read y lo que se dice en el cuento derviche **El Alimento del Paraíso** (Idries Shah.—**Cuentos de los Derviches**, Paidós, Bs. As., 1974. Pág. 17), no significa sino que los sabios occidentales tardaron mucho en codificar (con Einstein, y a despecho de Copérnico, que se quedó hablando solo en el Siglo XVI) lo que en Oriente ya era, hace mucho, conocimiento refinado en esos maestros llamados precisamente, "derviches". Por su parte, Goethe ha afirmado ya en el volumen 3 de sus **Máximas y reflexiones**: "La materia puede cualquiera verla ante sí; la sustancia sólo la descubre el que tiene algo que añadir..." (luego añadió como crítica a la insensibilidad de muchos de sus coetáneos: "...la forma es un secreto para casi todos.")

con toda esa divergencia de opiniones y de que se me considere, eso sí, unánimemente, un escritor irregular e inmaduro al que aún no le ha tocado en gracia encontrar su camino definitivo.

Y aquí me llega un alumbramiento, me vuelvo pitoniso: lo mismo sucederá quizás con todo lo que alcance a escribir o a hacer en otros campos distintos de la literatura, y miren ustedes nada más qué pretexto tan redondo me he buscado para justificarme como artista y para creer (aquí a lo que huele es a Kierkegaard y al primer Sartre, ni modo) que mis cosas son siempre magníficas (13). A propósito, un día de estos escribiré mis particulares teorías del **Pretexto** (¡Ah, compa Arquímedes, dame un pretexto y moveré el mundo!) y de la **Relatividad**, las cuales me mantienen por lo general de un buen humor que aseguro envidiable. Mis dudas y mortificaciones andan por otro lado: ocurren a la hora de hacer las cosas. Ya también hablaré de eso, prevengo al lector.

- 13.—Cuatro circunstancias debo citar aquí que han contribuido a conformar esta mi personalidad multiestilística: **primera**: la amistad de unos diez años que sostuve con el crítico de arte y periodista Antonio Rodríguez, a quien oía decir de continuo que un buen rasgo de la verdadera libertad consiste en aceptar todas las posibilidades positivas del hombre; **segunda**: una visita que realicé alguna vez a la Escuela de Pintura y Escultura del Instituto Potosino de Bellas Artes. Allí, por excepcional idea del pintor y maestro Gamboa, los alumnos se desarrollan (bajo la dirección de profesores capacitados y capaces) según la tendencia estilística natural que ellos mismos muestran tener al comienzo de sus estudios. Es decir, que no tienen que someterse a la estúpida tarea de copiar en detalle el consabido "jarrito" si no muestran tendencia hacia el Realismo. Sin embargo, a fin de curso el examen consiste en hacer una obra en el estilo del vecino, lo cual hace a cada alumno respetar **de facto** los estilos distintos al suyo propio; **tercera**: en 1969 me hice cargo del Taller Literario del Instituto Politécnico Nacional de México. Todo profesor de oficios artísticos que se respete, se halla ante la necesidad de **sentir** los diversos estilos que sus alumnos le presentan; si no lo hace, dará muestras de una limitación tan anacrónica como pedestre y, por desgracia, castrante para sus inexpertos pupilos. Al aceptarlos, por el contrario, él mismo desarrollo o alimenta la polivalencia de que tanto hablo. Esto, y no otra cosa, es lo que yo he hecho a partir de 1969, de seguro como herencia de Juan José Arreola, de cuyo Taller yo formé parte al comienzo de esa misma década de los sesenta, y quien prefería pecar de "manga ancha" (según sus propias palabras) que castrar a alguien. Un comentarista opinó una vez que yo, como escritor, era una muestra clara de esa actitud de Arreola. Difícil sería, pues, que yo no concediera ahora la misma oportunidad que un día se me concedió a mí; **cuarta**: mis estudios de Historia del Arte en textos y con profesores de criterio diverso. Esto, desde luego, no impide que hoy unos me convenzan y otros no.

Asimismo, por lo ya dicho acerca de mi cómoda manera de torear (¡Olé!), me parecen limitados y anacrónicos los experimentos seudodemócratas con que algunos escritores contemporáneos epigonan sobre todo a los surrealistas de los **cadáveres exquisitos**, de los cuales ya cité al que es así como el más importantote, ora queriendo escribir una "novela colectiva", ora invitando a otro cuentista a aceptar la limosna de unas cuantas páginas en el propio libro de cuentos. El error craso, tanto de estos epígonos actuales como los de sus guías, es el de que, pese a su presunta buena voluntad, equivocan el camino por el cual puede darse cabida en la creación a todas las posibilidades. Mientras debieran tratar de dar salida a toda su creatividad ellos mismos, en su propia obra, como lo hicieron ya recientemente un James Joyce o un Picasso, como lo hace un Beckett, un Borges o un Cortázar, artistas múltiples nada miedosos ante su tiempo y a quienes suelen seguir en todo menos en lo más importante, echan mano de compañeros que les llenen los huecos estilísticos que ellos no se atreven a llenar (o no pueden llenar; en cualquier caso, pobres). Ahora que, esto de los "cajones de sastre", la obra múltiple, no viene sólo de don Francisco Mariano Nipho, o sea del Siglo XVIII. Su obra es de antier apenas. El primer ejemplo está nada menos que en el **Atharva veda**, por lo menos del siglo V A.C. Nada más. Pero algo que caracteriza precisamente al artista es la individualidad exagerada por la que dialécticamente se manifiesta la vastedad social. Y esto es también de siempre, no sólo de nuestro abyecto momento archiindividualista. En las obras experimentales de varios autores, la comunicación con el lector suele romperse (14), pues en

- 14.—Hoy se pretende abolir la "comunicación", caso de algunos estructuralistas reaccionarios. Pero una cosa es que el escritor de hoy acabe por decir que no le importa el lector (sobre todo ante tanta agresión que de él recibe, pues casi siempre se trata de otro escritor) y otra que de veras no le importe. Si le importa. ¿Para qué escribir si no? Como a Lope, en tal caso, deberían bastarle sus propias **soledades**. Claro que existe también la realización fetichista del libro como objeto necesario al autor, pero esto ya es extraliterario además de patológico y, más que nada, comercialista. En cuanto a la pretendida abolición de términos como "estilo" (¡nada menos!), basta con ver cómo quienes sostienen tan chistosa idea (Roland Barthes y epígonos) tienen que utilizarlos **por fuerza**, con la misma acepción común de siempre, apenas a unas páginas de distancia de aquélla donde los declararon abolidos. Para morirse de risa, véanse las páginas 38, y 65 y ss, de **El grado cero de la escritura...** de Roland Barthes, siglo veintiuno argentina edito-

ellas el "estilo" (me refiero ahora al modo personal de hacer las cosas) propio de cada uno es distinto, y he aquí donde está lo peor de todo. En el caso del artista múltiple, por el contrario, ese "estilo" es siempre el mismo, un hilo conductor que contribuye a mantener la "unidad de sentimiento" necesaria a lo largo de la lectura. Los surrealistas no pudieron lanzar sus experimentos colectivos más allá (más acá) de su inmediatez, y lo mismo pasará, según se vislumbra, a quienes ahora los siguen por ese camino de demostrada ineficacia comunicativa. Más aún cuando los experimentadores de hoy se asoman con marcada timidez al terreno pantanoso, evidentemente sin la pasión, el convencimiento y el desparpajo de aquellos europeos de la primera mitad de este siglo. Quiero, porque así lo quiero, rematar con la siguiente apreciación de Dostoievsky que no a muchos ha de entusiasmar: "Yo deseo vivir dando satisfacción a todas mis facultades vitales y no únicamente a mis facultades de razonar, que no representan en suma sino la vigésima parte de las fuerzas que hay en mí". (15).

Esta explicación de mi onda, lo veo muy claramente, se volvió ya como del Diablo, propia para especialistas; pero el arte es hoy casi tan para especialistas como pueden serlo la medicina o la física, o la política e incluso el deporte, actividades estas últimas que no mejoran en nada porque en las peluquerías o en las cantinas se las aborde a mañana y tarde. Y lo ha sido siempre, qué caray. El que deje de serlo un día será cosa de soluciones sociales previas, quizás por la justa manera como manejen los instrumentos a la mano quienes desean de veras esas soluciones sociales. ¿Será necesario recordar otra vez a Lenin? Por si acaso: "Sin teoría revolucionaria, no hay práctica revolucionaria". Y enjaretarle letreritos de "superficial", "burguesa" o "reaccionaria" a una herramienta para el conocimiento, caso de la teoría macluhiana de los medios de comunicación masiva, y (como sucede por lo menos en México) los de "revolucionaria", "intelectual", "contemporánea" o "superada" a otras como el estructuralismo, sin que antes importe qué mano las utiliza, es igual, ni más ni menos, que echarle la culpa de las masacres de Viet-Nam o del golpe de Estado en Chile a las

res, s.a., 1973, y 124 y 137 de las **Conversaciones con escritores**, de Federico Campbell, Sepsetentas, 28, Méx., 1972. (Entrevista a Jorge Aguilar Mora).

15.—Dostoievsky, Fedor.—**Memorias del subsuelo**. Ed. Juventud, S.A., Barcelona, 1970. Pág. 52.

máquinas electrónicas que vomitan los datos requeridos por el imperialismo y no a los programadores que el propio imperialismo prepara para manejarlas.

Antes de terminar (como ya me he referido harto, directa o indirectamente a la lucha de clases, a la burguesía, etc.), quiero contarles dos chismes interrelacionados que si bien pueden tomarse como hechos sin verdadera importancia, simples desahogos personales, pueden dar asimismo un índice del engaño seudorrevolucionario que priva en los medios "cultos" de México: primer chisme: con motivo de haber obtenido yo en 1970 un premio literario que otorgaba la Secretaría de Educación Pública, el comentarista y editor Emmanuel Carballo, autorreputado de izquierdista, escribió en la prensa que mi actitud era la de quien enciende una veladora a Dios y otra al Diablo en tanto que por un lado criticaba ciertos hechos del Gobierno y por otro aceptaba sus limosnas. A ese respecto me veo obligado a decir que en México, para el escritor, sólo hay dos sopas: 1.—El Gobierno; 2.—La iniciativa privada (16). Allá por 1970 no había aquí muchos estímulos para los cuentistas que tuvieran obra inédita. El primero en muchos años fue el de la SEP. Era el Gobierno quien me premiaba, sí; pero hasta entonces ninguna editorial había lanzado convocatorias para cuento (y creo que sigue la cosa) y si el señor comentarista suponía cierta obligación de mi parte a no aceptar más estímulo que el que pudiera otorgarme su graciosa voluntad, que era prácticamente ninguno pues mi obra se contraponía a toda intención "rosa" como las que él buscaba con avidez entonces según declaró en otro artículo de prensa, si eso suponía, digo, me agrada haberlo defraudado. Además, se le olvidaba a Carballo que si entonces algunos escritores "novelas" nos acercábamos a alimentarnos de la primera sopa, él llevaba ya mucho tiempo alimentándose de la segunda. ¿O qué otra cosa son las editoriales si no negocios, así lo que vendan sea libros de tema "revolucionario"? Estoy convencido de que si algunas editoriales venden marxismo o textos de guerrillas o la autobiografía del Che y demás, es porque temas tales representan una buena posibilidad de ganancia a partir de su colocación en los medios intelectuales y estudiantiles. Y, eso sí, cada quien come de donde puede y hace el bien o el mal, según quiera, también desde donde puede. Segundo

16.—Una tercera posibilidad es la de que el escritor marginado se convierta en editor de sus propios libros. Ello lo convierte asimismo, cuando sucede, en miembro de la iniciativa privada. La verdad es que por lo general el escritor no se desenvuelve bien en el comercio y, aunque quisiera seguir ejerciéndolo en beneficio de su obra, pronto lo abandona para tocar a la puerta de las editoriales establecidas (léase "para someterse a las...") o para morir inédito.

chisme: con motivo del mismo asunto, la premiación aquella, comencé a recibir malos modos en la casa **Siglo XXI Editores**, de donde era yo reciente corrector de pruebas. Alguien me espetó (como antes se decía) el consabido: "¡Pero hombre, aceptar un premio del Gobierno...!" mientras comprobaba, no sin apuro, que en mi casillero no había ya más trabajo que hacer. Siempre me ha parecido chistosísimo cómo la iniciativa privada, o sea la burguesía, se ensaña contra su cabeza de turco, o sea el Gobierno, para después aprovechar de él ciertos **estímulos** que en el fondo nada difieren del que yo acepté un día: hace poco me encontré con que en la lista de las empresas que han aceptado dinero del **Fondo para Fomento de Exportaciones de Productos Manufacturados (FOMEX)**, aparece nadie menos que **Siglo XXI Editores** (17). ¿Que dicha casa editora necesitaba ese dinero para exportar sus libros revolucionarios? ¡Yo necesitaba aquel otro para comer! Si el pretexto es Lenin, yo también podría ponerlo; pero no lo hago: acepté el premio aquel (concurse para él) simplemente porque, de resultar triunfador, alimentaría con él mi alter ego y lograría algún prestigio que me abriera las puertas de las editoriales, cuevas del sésamo del que, en última instancia, todo escritor depende para decir lo que tiene que decir. Y nada más. ¿Algún otro "revolucionario"?

17.—**Informe Anual de Operaciones, 1972.**—Fondo para el Fomento de las Exportaciones de Productos Manufacturados (FOMEX). Méx., 1973. Pág. 77.

Carmina, la gitana

En dos o tres horas, Carmina, la gitana, no había conseguido ningún cliente a quien leerle la buena fortuna o predecirle un hermoso viaje según la manera como en su mano estuvieran vibrando las pequeñas cuerdas que cantan la vida; alguien cuyos dedos de humedad apenas perceptible le anunciaran un encuentro próximo, feliz, quizás definitivo.

Sentada allí, en aquel jardincillo sin flores, viendo pasar lejos de ella (o al menos no lo suficientemente cerca) la figura presurosa de los hombres y las mujeres que la rehuían, con el sol a plomo quemándole los brazos y encendiendo como fuego sus collares y sus grandes pulseras de oropel, meditaba en lo difícil que de pronto se había vuelto su oficio. Raro era ya quien confiaba en su intención adivinatoria y le entregaba su mano en espera de alguna noticia amable, de alguna ilusión para llevar dentro del alma. Sólo aparecía el miedo, la puerta cerrada ante sus ojos de sibila, o la majadería que siempre la consideraba blanco apropiado para sus burlas. Y de sus dueños más bien procuraba alejarse, pues en sus manos aparecían sólo malos augurios y entonces, además de tener que cargar con el peso de la angustia que la asaltaba, tenía que ponerse a inventar toda suerte de embustes y falsas alegrías.

De pronto, comenzó a sonreír: por el mismo camino que conducía a su banca, desafiando a un viento fuerte que a cada golpe únicamente lograba enredarse más en sus cabellos, venía una muchacha de apariencia generosa. Su paso firme, su expresión portadora de pensamientos limpios, la hicieron concluir que en verdad se trataba de una mujer de buena suerte. Cuando pasaba cerca de ella, se apresuró a atajarla. Ante la sorpresa de la muchacha, Carmina se apoderó de

su mano y vio que su palma era tan blanca como la luz que a las dos las rodeaba.

—Linda —le dijo—, déjame leerte la mano para que la felicidad sea tuya desde ahora.

Como en aquel rostro asombrado se dibujaron también los primeros rasgos de la duda, Carmina insistió en su petición nutrida de imperativos. Miró de nuevo la palma blanca de la mano que tenía entre las suyas, y se dispuso a leerla.

—No, discúlpeme —dijo la muchacha soltándose bruscamente aunque, sin duda, tratando de mostrarse comprensiva.

—Señorita —la gitana sonreía, caminaba al paso de la joven, bastante apresurado en los últimos momentos—, mis ojos saben ver lo que nadie ve, y quizás tú tengas mucho qué saber por mi boca. A lo mejor te digo que vas a encontrar un buen marido...

La muchacha moderó el paso. La mirada de su nuevo rostro resultaba incomprensible para la gitana. Arqueó las cejas y, como si no dejara de dolerle el tener que molestar a su interlocutora, le dijo:

—Lo siento, pero estoy casada.

Luego se alejó hasta desaparecer por entre los árboles más lejanos del jardincillo. Carmina se alejó también, tomando por una calle de sombras recias. Otra gitana, más joven que ella, sería la encargada de recorrer en adelante la ciudad, otorgando la alegría a quienes estuvieran dispuestos a recibirla. Su nuevo lugar, lo entendía bien, estaba esperándola al lado de las mujeres grandes de la familia, frente a sus labores modestas, y en él habría de permanecer mientras no apareciera ante sus ojos el hombre exacto (última adivinación que le sería dada), a quien sin vacilaciones de ninguna especie y para siempre habría de escoger por compañero.



El Infierno de los suicidas

Luego de matarse, los suicidas despiertan de nuevo a la vida recordando su aberración sólo como una simple aunque terrible pesadilla. Pero esa que en realidad es otra vida aunque imite a la anterior, es más terrible aún para el réprobo, pues en ella los problemas que lo hicieron privarse de la existencia se le complican cada día más sin que él pueda hallarles solución alguna. Decenas de demonios toman la forma de las personas por él conocidas y, entonces, se encargan de reprocharle constantemente sus incapacidades. Si el réprobo incurre en otro suicidio, todo lo anterior se repite aunque ahora, en el nuevo comienzo, tiene él la certeza de que ya antes había soñado la misma pesadilla. Después de tres o cuatro repeticiones el suicida acaba por creer de lleno en la inutilidad del suicidio y su tormento crece y crece al no poder dar solución a todo lo que en la vida, que él sigue creyendo verdadera, lo angustia. De este suplicio quedan exonerados quienes se mataron no tanto por huir del mundo como por haber concluido que mundo tal no estaba a su altura. Dichas personas descansan en paz, y es éste el caso de los artistas.

Sueño

Durante la misma noche y a la misma hora, todos los jóvenes que se hallan dormidos en la ciudad comienzan a soñar un sueño espeluznante del cual poco tiempo después se dirá que no ha sido sino un engaño, una burda e inútil invención de unos pocos encaminada a trastornar la paz de aquéllos a quienes esos mismos jóvenes temen hasta el grado de preferir el ridículo antes que el enfrentamiento ese que dicen andar buscando.

El sueño se caracteriza más que nada por un enorme derroche de sangre y por la infatigable energía con que miles de manos sin brazo, armadas con toda clase de armas punzo-cortantes, se aplican a su tarea de diseccionadores enfierecidos.

El ambiente onírico que rodea a todos los soñadores implicados en el hecho al cual las autoridades no dejarán de calificar como digno de atención, sugiere por momentos una carnicería donde acabara de celebrarse la fiesta de cumpleaños de algún perro de muchos recursos: los trozos de carne despilfarrada aparecen por todas partes, sobre muebles de humedades rojizas, en rincones, escaleras o arriates, coronando charquitos como de plasma descompuesto.

Pero la actividad de las manos retorna del olvido visual con mayor ímpetu cada vez, agujereando o rebanando piernas, vientres, pedazos de músculo de no se sabe qué parte del cuerpo. Y todos los jóvenes soñadores, absolutamente todos, convendrán después en que, particularmente al pinchar en serie, durante momentáneas conexiones de algunas manos con sus propios brazos y su conciencia, sintieron una satisfacción maravillosa ocasionada quizás por esa suerte de ruidillo sordo que hace un filete cuando se le corta con decisión.

Algunos de los psiquiatras a quienes habrán de consultar por igual

padres de familia al borde de la histeria que soñadores no muy conscientes del lugar que ocupan en el mundo, reconocerán como único y contundente el sueño sincrónico y aprovecharán la oportunidad para exigir una vez más el reconocimiento del inconsciente colectivo y otros temas que ya se arrastran a nivel de charlatanería, como el pobre complejo de Edipo y su sinfín de derivaciones colaterales. Tratarán, sin ningún éxito, de convencer a los padres de familia de la relación existente, a su parecer, entre el sueño de los jóvenes de la ciudad y las palabras de un cierto señor Raymond de Bécker, estudioso de hechos psicológicos íntimamente ligados con problemas para los que no queda otro calificativo que el de "sociales".

El disgusto de los futuros desvirtuadores del fenómeno se verá estimulado desde luego por la inclusión, en los informes coincidentes, de numerosos miembros del ejército, de la policía y del clero, uniformados según les corresponde, quienes contemplan como idiotizados o paralíticos la fiesta de las manos armadas que a veces se unen a los brazos y a la conciencia del que sueña. Más los disgustará todavía la descripción del cráneo de los servidores de los diversos órdenes universales (y aquí, precisamente, citarán los psiquiatras al cierto señor Raymond de Bécker), cráneos libres de quepís, cascos y mitras y rasurados hasta dar un aspecto fálico envilecido por la más vergonzosa imposición de la impotencia.

Y el sueño sigue y sigue, hasta que un ruido fuerte, una luz o una reacción violenta lo interrumpan, para que así los jóvenes soñadores despierten y comiencen a difundir por la ciudad la voz de que todos han soñado lo mismo a la misma hora; para que se lleve a cabo todo lo que como quiera que sea ya está escrito y para que casi todos se dispongan a platicar en cuanto a lo que deberán hacer a fin de no volverse locos con el advenimiento probable de un monstruoso sueño recurrente, no muy distinto de este que ahora sueñan y que no dejará de ponerlos a sudar un buen rato a la hora de las interpretaciones.

Pornografía y Asociados

Me opongo. Rotundamente. Es decir, me opongo rotundamente a la propaganda que imbuye en el joven actual la creencia de que la pornografía es todo un valor revolucionario, un escarnio impuesto a la gazoñería y a la insensibilidad erótica de la generación anterior. Pero, sobre todo, me opongo a los intelectuales que ora candorosa, ora cínicamente, se suman a las filas de los jóvenes pornófilos para resultar, como ellos, manipulados de modo magistral precisamente por la generación anterior en pleno uso de esas sus aberrantes gazoñería e insensibilidad erótica.

En México, el nacimiento de la onda (antes ola) pornográfica más contemporánea se remonta a un hecho concreto, no gráfico pero sí muy visual, que ocurriera en el año de 1964: invitado por nuestro país a ofrecer una serie de representaciones en el Palacio de las Bellas Artes y en diversos centros de cultura de la capital, el ballet folklórico de la República de Guinea sufrió un insulto al obligarse a sus mujeres a usar sostén en aquellos bailables en que normalmente no los usan (1). Al respecto, uno de los jóvenes africanos del conjunto me dijo: "Tenemos la impresión de que ustedes todo lo empuercan; nos parece que no saben vivir con naturalidad."

Fue aquél uno de los refinados anzuelos con que nuestra burguesía suele pescar, para diversos fines, a nuestros ingenuos intelectuales de izquierda, desde luego que mediante la labia de otros intelectuales que le pertenecen de lleno, verdaderos mercenarios del

1.—Hoy, nuestro Gobierno ha rectificado y permite ya la presentación de jóvenes africanas según su costumbre ante un público tan amplio como puede serlo el que se desplaza en Metro o el que ve los periódicos, donde abundan los anuncios respectivos cuando se da el caso.

pensamiento siempre admirados más de lo debido por los izquierdistas. Primero, nuestro gobierno, a través de la Secretaría de Educación Pública, señaló como pornográfica la presencia de las bailarinas guineas en su atuendo normal. Invitó así a los intelectuales al servicio directo de la burguesía a defender esa supuesta presencia pornográfica, logrando a la vez la identificación pública de "pornografía" con "naturalidad", en tanto que para las africanas el bailar sin sostén no es sino la representación de una costumbre exenta de mayores complicaciones. Acto seguido, para ser congruentes consigo mismos, muchos intelectuales de izquierda quienes **tenían que** oponerse al gobierno comenzaron la defensa y el consumo de la verdadera pornografía, y con ello su propia degradación. Poco después, y con idénticos objetivos, la Secretaría de Educación pública retiró de la circulación un número de la **Revista de Bellas Artes** donde se publicaban ciertos desnudos artísticos (2).

Desde entonces, como lo he señalado, y con la colaboración de la ingenuidad, la ignorancia y la frivolidad característica de muchos de nuestros intelectuales de izquierda, la proliferación legal de la pornografía ha sido de veras aplastante. Carteles de fina o de burda hechura, novelas "rosas" bien o mal encuadradas, el pre-existente semanario **Alarma**, la revista **Caballero** y sus filiales ideológicas, camisetas para mujer con siluetas de manos a la altura de los senos, pequeños juguetes con mecanismo de opresión para que sus figurillas de metal semejen hacer un coito grotesco, y toda una larga serie de majaderías por el estilo, han invadido la ciudad formidablemente. Es decir, temiblemente, de acuerdo con la acepción original de la palabra "formidable". Y más temiblemente aún en tanto que dichas manifestaciones morbosas se exhiben, con el beneplácito de muchos y en especial de aquellos "revolucionarios" que contribuyeron de modo directo a la pachanga, junto a las que ostentan la efígie de un Carlos Marx o de un Che Guevara.

Aquí se ve bien lo sistemático de nuestro sistema, su eficaz manipulación: Marx propone el socialismo, que es el amor, y la burguesía

- 2.—Pero la rectificación del Gobierno Mexicano a que me refiero en la nota (1) ha devenido, hoy por hoy, solapamiento de pornógrafos. La **Revista de Bellas Artes** publica ya, como muchos órganos de difusión de la cultura y el arte, verdadera pornografía. En el caso de Bellas Artes, la victoria pornográfica ha sido lograda por los funcionarios menores del Departamento de Literatura, lo que no habla muy bien de los funcionarios mayores de nuestro Gobierno, que no saben diferenciar, por lo visto, el erotismo de la propia pornografía, y prefieren sin duda actuar con "manga ancha", con liberalidad, antes que cometer otro acto de represión intelectual.



rostituye las imágenes de Marx y de los marxistas lo mismo que rostituye el amor, con el claro fin de apaciguar por degradación a las generaciones jóvenes que amenazan con un cambio social dadas sus perniciosas" influencias por conocimiento y raciocinio.

No quiere esto decir que en años anteriores no existiera en México a pornografía, qué va. Este fenómeno nace como tal con la gazmoñería de fines del Siglo XIX, que obligó a las esposas a no ver nunca el sol y a no desnudarse nunca ante sus esposos, a hablar de la igüeña en vez del parto, y que obligó a los esposos a buscar estamitas majaderas y a buscar un placer animalizado en la prostitución. Por favor, recordemos que Grecia, aunque nada ideal para nuestras necesidades ideales de hoy, era de todas maneras otra cosa muy distinta de nuestra tonta sociedad (3). En nuestros días, además, el fenómeno se ve aumentado por la esencial cualidad manipuladora de las clases sociales en el poder (y esto por igual dentro de un país que en el plano internacional, con el engorro ese de los países imperialistas), clases sociales déspotas, carentes de sentimiento erótico, tal aumento se traduce en última instancia en la búsqueda de la

3.—Cf. Brusendorff, O., y Henningsen, P.—**Libro de los cuadros del amor**. T. I. Libros y discos, S. A., Méx., s. f. En los cuatro tomitos de estos autores, que muchos buscaron hace tiempo creyéndolos pornográficos (y que lo son si el observador es por su parte un atrasado mental), se hallarán interesantes consideraciones acerca del tema que nos ocupa, así como de su condicionamiento histórico.

frustración erótica y la degradación entre aquellos dominados que pudieran llegar a irritarse y a rebelarse. Tenemos entonces que la pornografía se propicia cotidianamente, y desde hace mucho, en cantidades notables. Hoy, en cantidades literalmente industriales (4).

Todos sabemos bien que las tiras cómicas, las fotonovelas, las revistas o diarios de "estrellas de cine" o los teatros de revista, por más que se pretenda negarlo y se promuevan encuestas tendientes a confundir al lector interesado en el problema (5), provocan en el obrero o en cualquier individuo de bajo nivel socio-económico (individuos susceptibles de irritación) la satisfacción masturbatoria (monista; individualista) para que no reclame nunca su derecho a la satisfacción erótica (dualista; socialista), sentimiento que desconoce o que ha olvidado y que comporta toda otra serie de exigencias de diverso orden incluida la superación de las condiciones de vida de la persona amada.

Pero la burguesía mexicana, cómplice del imperialismo a veces por lambizcona y a veces por miedosa, no limita hoy por hoy su campaña pornográfica a las clases sociales que domina sino que quiere perseguir, hasta anularlas moralmente (es decir, políticamente), a sus nuevas generaciones. En especial a las de la pequeña burguesía, su estrato colchón, pues poco a poco y debido a las oportunidades de estudio los jóvenes de clase media llegaron a cobrar conciencia de su realidad social, de las limitaciones que su propia clase y el imperialismo les imponen. Se volvieron así rebeldes contra su clase, y ya amenazaban con volverse de veras revolucionarias; ya gritaban contra

4.—Dos hechos se me vienen a la memoria con esto: primero: Dinamarca, que exporta una gran cantidad de revistas pornográficas, tiene un muy bajo consumo interno de pornografía. Segundo: hoy nos dominan los Estados Unidos; pero cuando nos dominaban los españoles, sucedió lo que cuenta Bernal Díaz en su *Verdadera Historia de la Conquista de la Nueva España*: Moctezuma II, prisionero, se quejó por la ofensa que le inflingían sus celadores cuando se masturbaban en su real presencia. Esto último, para quienes pudieran considerar cursis mis lucubraciones acerca de los intentos de corrupción del amor entre los dominados por parte de los dominadores.

5.—Me refiero, desde luego, a la *Encuesta sobre la pornografía* hecha por C. H. Rolph y publicada en 1965 por la *Editorial Seix Barral, S. A.*, de Barcelona, de la que no se saca mayor cosa en claro excepto del ensayo socialista de Hebert Read (a quien mañosamente anteponen el título de *Sir* que él nunca usó como autor de sus importantes libros sobre el arte). Cito, como justificación a mi propia actitud, y como asunto de veras importante de ese libro, las siguientes palabras del propio Hebert Read: "La razón por la que el artista auténtico, el originador, no acostumbra dedicarse a la pornografía, es que ésta ofende su sentimiento de la belleza". Pág. 58.



los Estados Unidos y contra la escasez de fuentes de trabajo, enarbolando rostros de Fidel, del Che y de Mao.

Por ello, porque el fetichismo de siempre hubiera podido devenir de pronto concientización, la burguesía se apresuró a embadurnar esos rostros con su mejor kitsch (6) oloroso a Opus Dei (al margen de una que otra masacre-jalón de orejas en casos de necesidad extrema), vendiéndolos junto a rostros de Cristo, fotos de nudistas y cigarrillos de marihuana. Se saludaron entonces, en la vía pública, dos fenómenos que habitualmente se enmascaran para confundir a los incautos y que son, oh ironía, nadie menos que un padre y su hijo: la lucha de clases y la lucha generacional. El enemigo estaba ahora en la propia casa, y ahí mismo había que combatirlo. Sí, a partir de 1964, la pornografía capitalina multiplicó sus tentáculos para abarcar también masivamente, y a los ojos de todos, a las llamadas clases medias.

Por otra parte, pudo verse que el pulpo unía sus cachazas manipuladoras a las de los otros dos miembros del triunvirato que domina en nuestro medio actual, para formar así la nueva Santísima Trinidad de nuestra enajenación diaria: drogas, pornografía y kitsch. O, como he titulado este artículo, pornografía y asociados.

Acerca de la primera de las tres personas, acerca de la eficacia que ha mostrado en la estupidización de un buen número de jóvenes iracundos o en posibilidad de serlo, mediante el garlito fácil de los

6.—Cf. Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*.—Cuadernos marginales, II. Tusquets, Editor, Barcelona, 1970. El autor llama *kitsch* a la manipulación mediante lo cursí. No veo problema alguno en hacer extensivo ese doloroso término a la manipulación mediante la demagogia.

paraísos artificiales, todos sabemos lo suficiente: cómo gran parte de los chamacos que durante los últimos años se habían desplazado de la moribunda provincia a la capital y que reclamaban como estudiantes, o con los estudiantes, su derecho a participar de los beneficios del sistema, no es hoy sino locura y delincuencia. Claro, la propia burguesía comienza ya el "noble" rescate de esa generación estupidizada organizando campañas anti-drogadicción que anuncia con lujo de bombo en sus periódicos, pero sin dejar de administrar nunca por debajo del agua la droga que su incesante producción industrial le exige. Ya Aldous Huxley, al hablar de la degradación por las drogas (una de las clases de "autotranscendencia descendente", como él llamó a las desviaciones en la lucha por satisfacer las necesidades de trascendencia propias de todo hombre), enunció algo parecido: "La droga es así un parásito en el cuerpo político, pero un parásito cuyo huésped, para decirlo metafóricamente, tiene la suficiente fuerza y buen sentido como para mantenerlo bajo su dominio y su regulación" (7).

Acerca de la segunda persona, vengo lucubrando a lo largo del escrito en ojos del lector.

Acerca de la tercera, se me antoja poner el ejemplo que sigue y que ha confundido a muchos: ante el embate de una juventud urbana producto de la era cinematográfica, la cual busca su propia expresión por el cine, la burguesía (dueña absoluta de la industria y la manipulación cinematográficas, por lo menos en el Continente Americano) responde lanzándole a esa amenazadora juventud el **tuinky wonder** del anti cine, o sea el cine en 8 o en Super 8 milímetros. Según los consabidos intelectuales de izquierda, este cine chiquito es la oportunidad de hacer el **buen cine** que tantos jóvenes honestos y talentosos esperaban. De tal modo, y a fin de fortalecer el juego, la burguesía propicia cada vez más estímulos de diversa naturaleza para que los jóvenes inquietos se lo crean en todos los aspectos a su alcance. Surgen concursos y festivales, así como todo un aparato publicitario envolvente y confusionista (un día me envolvió también a mí, qué cosa) en el cual se incluyen con mucho gusto, a manera de "padrinos", algunos cineastas respetables que pese a su avanzada edad siguen lengüeteando caramelos (8).

7.—Huxley, Aldous.—**Los demonios de Loudun**. Editorial Hermes, Méx., 1953. Pág. 378.

8.—En junio de 1976, publicado ya este artículo en **Nimodismos**, vi por televisión una entrevista a Luis Buñuel, a quien aludo, en la cual se declaró contrario a la pornografía, con conceptos muy parecidos a los que ex-

Y, tras la fachada Hollywood para los pobres, los grandes industriales se relamen con el nuevo triunfo, se regodean en el eficaz manotazo con que apagaron el foco de agitación que ya comenzaba a desvelarlos.

Digo "fachada Hollywood para los pobres", porque sabido es que las "buenas películas", artísticas o no, son productos industriales de muy alto costo. Por el contrario, el cine chiquito era hasta hace muy poco el cine para aficionados, el cine barato; pero, además, este concepto siempre resultó engañoso: "cine para aficionados" quiso decir mucho tiempo "cine para la familia", lo cual implicaba no sólo un bajo costo sino un nivel de técnica inferior al que, respecto de su ramo, podía presumir el aficionado a la cacería, a la fotografía o al excursionismo, con frecuencia verdaderos poseedores de los secretos teórico-prácticos de su **hobby**. El "cineasta" familiar, por el contrario, suele agradecer a la industria moderna la sencillez de esas cámaras que le permiten fotografiar sin problemas de exposición, y más aún los proyectores de embobinado automático; la sencillez del cine que le permite "no preocuparse por nada más que fotografiar lo que él quiere". Es decir, agradece la técnica que le permite mantenerse lejos de la técnica.

Y esta es la triste herencia que los superficiales jóvenes "revolucionarios", y sus padrinos intelectuales, enarbolan ante la historia contemporánea. Claro que los jóvenes cineastas "de protesta" en cine chiquito afrontan más problemas que el cineasta familiar (sólo faltaba que no); pero, de cualquier manera, jamás pueden enfrentarse a **todos** los problemas técnicos del cine, cuya solución conjunta significa el logro cinematográfico, sea éste artístico, científico, político o etcétera.

Nunca podrán enfrentarse, por ejemplo, a la creatividad del montaje, que se lleva a cabo ante una moviola y no ante un visor manual que varía de ritmo hasta con la respiración de quien lo maniobra. Y, si en un alarde de responsabilidad y sensibilidad realizan ese trabajo en el proyector, perjudicándolo por exceso de uso, acaban con el original de su película hecho trizas, decorado por la mano circunstancial de los rayones. Pero si el joven tiene dinero suficiente para sacar una copia de trabajo a manera de **rushes** y librarse así del fantasma de las rayaduras en el original, notará entonces que después de tan luminosa prueba su original mismo ha perdido color y definición. Porque, al menos en Super 8, no existe todavía un material resistente a la luz de las copadoras. En 8 sí, porque su película es

pongo aquí. No entiendo, entonces, su apadrinamiento a concursos de "cine erótico" y cosas de esas.



la de 16 milímetros, en todas sus variedades, cortada a la mitad; pero, por lo mismo, a la de 8 ya no le queda lugar para la cinta magnetofónica, y mire usted que dejar el sonido en grabadora aparte, expuesto a los retrasos o adelantos consecuentes con los cambios de voltaje de cualquier ciudad del mundo a cuya red estará conectado el proyector, resulta un amateurismo tan chabacano que ya mejor ni comentarlo.

Pero, si el joven cineasta logra salvar los anteriores obstáculos (dejando un ojo en la refriega en el caso del Super 8, que no tiene número de emulsión para editar, y medio ojo no más en el caso del 8, que puede conservar ese número en la mitad de las tomas), se encontrará al final con que su película sólo puede exhibirse en un concurso y en dos o tres actos más "de cortesía", ante unos cuantos cientos de espectadores en total. Si la exhibe más veces, la película acaba por destruirse; si le saca varias copias, se borra. En resumen, que ese **buen cine** que iba a ofrecer contrapeso digno a la gran manipulación masiva del ya existente y prostituido, se queda en un cinito de nuevas élites, de nuevos aficionados.

Claro que un día de estos surgen buenos materiales en Super 8, se inventan moviolas y sistemas para sonido óptico, etc. Pero a ver si los precios de todo el proceso se mantienen accesibles para la juventud. ¡Cómo no! Se tratará entonces de ganar de nuevo, y no de perder. Y el resquebrajamiento del monolito industrial cinematográfico de cualquier país no iba a significar ganancia alguna.

Pero, algo de lo peor del cine chiquito, volviendo al tema (algo de lo mejor, dice la burguesía), es lo siguiente: los jóvenes que por él se aventuran quedan tan desencantados luego de varios intentos, tan decepcionados de ese cine feo que han engendrado (feo no por algún afán expresionista estremecedor, lo cual lo haría bello a los ojos de cualquier persona sensible y culta, sino sencillamente por mal hecho), que desertan como estudiantes del primer año de una carrera académica cuyas prácticas farragosas no parecen tener utilidad alguna en el futuro. Los que se mantienen firmes en el camino, por su parte, unos cuantos, no son ya problema. Ellos, que de cualquier manera iban a ser cineastas, dan el paso al cine en 16 milímetros y más tarde llegan a la industria. Son aquéllos con quienes la industria contaba ya desde siempre, los que ella misma necesitaba. Entonces los absorbe, los mediatiza y se "rejuvenece". Y, colorín colorado, este cuento ha terminado. Los que se quedaron en el cine chiquito quién sabe por qué razones, y los de nuevo ingreso, siguen nuevas directrices como estas recientemente publicadas en un diario capitalino: **Primer festival de cine erótico en 8 y Super 8 mm. Muchas actrices han aceptado ya posar desnudas...** Desde luego, los ideólogos de esto pretenden hacernos creer que una cosa es su cine "erótico" y otra el pornográfico. Pero no hay tal: la misma gata burguesa, nada más que revolveada.

El kitsch, la manipulación, hecha mano ahora de su compañera poderosa, la pornografía; hay necesidad de consolidar el triunfo, y quién mejor para lograrlo que el nuevo Espíritu Santo, el Paráclito consolador de quienes por pobreza no tienen acceso a los placeres de la sociedad. La droga, en muchos de los creadores incipientes, no surte efecto: no la consumen. Al menos, no como se necesitaría para que por ella fueran estupidizados.

Pero ya se hace necesario puntualizar qué es la pornografía, aunque los pornófilos insistan en que tal cosa es imposible. En otro lugar (9) he dicho que definir, en nuestro tiempo de relatividades y no de absolutos, es casi siempre parcial e insuficiente; que lo debido es conceptualizar. Pues bien, hoy existe la necesidad imperiosa de poner en español lo que ya otros de seguro han escrito en otros idiomas. Por principio, parto de la luz que Herman Broch arroja en el capítulo **Kitsch y arte de tendencia** del libro ya citado, y entonces digo: la pornografía es la manipulación que busca sustituir las posibi-

9.—González Pagés, Andrés.—**La vigencia de la narrativa ahora. Notas alrededor del cuento.** Primera de dos partes. Suplemento Cultural de **El Heraldo de México**, No. 378, Méx., febrero 4 de 1973. Pág. 8, o **Letras no euclidianas**, Ed. El Caballito, Méx., 1979. Pág. 36.

lidades infinitas y duales del erotismo por la única e individualista de la masturbación, hágase ésta en soledad o en aparente acto normal entre individuos de distinto sexo. Ahora bien, ante una persona madura y culta, la pornografía no cumplirá mayormente su función manipuladora; en cambio ante una persona inculta y adolescente (no importa de qué edad), la cumplirá del todo. Horror, la empatía al revés. O sea que la aceptación de pornografía es inversamente proporcional al nivel de madurez y de cultura del individuo.

Claro que yo llego a tal argumentación (que a lo mejor ya hizo antes alguien, porque esta inquietud mía por fortuna no es tan rara) gracias a las amplias conceptualizaciones que de la pornografía, además de Broch, han modelado un D.H. Lawrence o un Henry Miller. Sus ideas al respecto, prologadas con acierto por Aldo Pellegrini, aparecen bien expuestas en el librito de consulta forzosa que se titula **Pornografía y obscenidad** (10). Mi único reparo a los tres autores de ese librito es que siguen enfocando el asunto con la lente del idealismo religioso. Las cosas de los hombres deben resolverse en el tiempo de los hombres y sin más implicaciones pretendidamente suprahumanas. Considero la religión (cualquiera) el más peligroso de los garlitos: el pretexto idóneo para la conservación de los pseudovalores establecidos en tanto que el individuo, según el idealismo religioso más o menos universal, puede arrepentirse de la práctica de esos pseudovalores "en el último momento". En un lance de mesianismo que, como el lector ya bien entiende, superaría con mucho las pretensiones de este artículo, se trataría de prevenir los males y no de simular que se reparan.

Respecto de la frecuente confusión entre arte erótico y pornografía, baste decir que el primero no mueve a la masturbación (quizás a un enfermo sexual sí; pero ese caso es materia clínica) porque el erotismo en él no es sino uno entre múltiples valores, quizás fundamental pero nunca asimilable sino junto con los otros valores de la obra. Y quien busca pornografía, o sea precisamente la carencia de esos otros valores, no gusta de la obra de arte erótico. Y, por favor, no confundamos el arte erótico (por llamarlo de alguna manera) con las copias, imitaciones o fotografías del arte erótico, que muy bien pueden, omitiendo alguno o algunos de esos otros valores que he aludido, aumentándole cosas que el autor ni pensó, reducir a pornografía la obra original.

10.—Lawrence, D. H. y Miller, Henry.—**Pornografía y obscenidad**. Ediciones Nueva Visión. Colección Ensayos. Bs. As., 1967.

Hace poco tuve dos interesantes experiencias, las que apunto de inmediato:

Alcanzé la película **El rincón de las vírgenes** (11) en su reposición en una sala de tercera. En la función abundaban los jóvenes del lumpen que toman el cine como excitante masturbatorio, atraídos sin duda por las fotos de desnudos de esa misma película (he aquí la reducción pornográfica a que antes aludí). La proyección, en general, estuvo pringada por el relajo común a los cines mexicanos de esa clase, entonces incongruente, pues la película en cuestión no es pornográfica. Los jóvenes, hombres y mujeres, gritaban su entusiasmo soez de cualquier manera y por cualquier cosa. Pero al llegar a una secuencia en que la hija de Anacleto Morones se sumerge en el río y su liviana camisa flota dejando ver su bello cuerpo convertido en escultura, se hizo un silencio impresionante. Varias veces se sumerge la muchacha y, todo ese tiempo, los jóvenes desenfrenados guardaron silencio. Este no fue roto hasta que el ayudante y pretendiente Lucas Lucatero movió de nuevo a risas con su cómico atisbar a la muchacha también bajo el agua. El cuadro de la joven desnuda y sumergida (he dicho que semejando una escultura) había superado la morbosidad del público; lo había desconcertado. Quizás hasta lo había fascinado. Un amigo incrédulo me obligó a repetir la película. Por segunda vez, una semana más tarde, presenciaba el mismo fenómeno estremecedor. ¡Qué diferencia la de películas como *Trash* (12), por ejemplo, auténticas redes de manipulación imperialista!

Ahora algo que, por como han venido saliendo aquí las cosas, me siento obligado a agregar: el comentario de Herbert Read que ya incluí en la nota 5 y que no me decido a dejar fuera de texto: "La razón por la que el artista auténtico, el originador, no acostumbra dedicarse a la pornografía, es que ésta ofende su sentimiento de la belleza". Si, por otra parte, recordamos que Freud consideró la probabilidad de que el sentido de la belleza se derive del sentimiento sexual, la presente lucubración se fortalece por lo menos hasta Alfa Centauro.

La otra experiencia reciente es ésta:

En espera de un gran entusiasmo de mi parte, un antiguo conocido a quien reencontré en una imprenta trabajando en esto de los libros, me mostró una revista sueca o danesa, ahora sí, auténtica pornogra-

11.—**El rincón de las vírgenes.** Cinta mexicana filmada en 1972 y dirigida por Alberto Isaac.

12.—**Trash.** Cinta norteamericana filmada en 1971 y dirigida por Paul Morrisey, discípulo de Andy Warhol.

fía por aquello de la **cosa gráfica**. Tuve que confesarle entonces que, fuera de un poco de asco (la mucosa vaginal está impregnada de babas, lo sabemos), el espectáculo de aquellas pobres modelos rubias tan bellas y (en parte) tan bien vestidas no me hacía sino pensar en que la pornografía dejaba ya paso a la anatomía descriptiva, pues más que a excitación sexual aquellas situaciones tan abiertas movían al estudio de las estructuras internas inmediatas a los labios vulvares. Por supuesto que tal confesión era una verdad a medias, pues lo que ya no dije a mi pornófilo compañero de trabajo fue que alguna vez estudié precisamente anatomía y que cosas como las que me mostraba, cuando se ha realizado esa clase de estudios y para acabarla se goza de una vida sexual normal, vienen de veras guangas. Uno se pone a comentar con su esposa cómo será el "hogar" de esa pobre gente, y luego acaba escribiendo artículos terriblemente aburridos sobre el tema.

Pienso si al rato los pornógrafos, en su necesidad de "superación competitiva", no van a lanzar a la venta no ya imágenes de la piel del cuerpo (recordemos que en los Estados Unidos el comercio de la pornografía se llama **skin trade**, o sea **comercio de pieles**) sino del medio uterino, del tracto digestivo o incluso del medio interno, vísceras, membranas y arterias con sus valvulitas retentoras de sangre. ¿Y habrá quien se excite así? Los **best sellers** serán entonces Testut y Latarget, pobres ingenuos con poca visión que creyeron escribir su gran tratado para las escuelas de medicina y ya. Pero en eso, señores pornógrafos, ya se les adelantó la poesía, y difícilmente ustedes podrán superarla. Es Enrique González Rojo quien nos dice en su poemínimo titulado desde luego **Pornografía**:

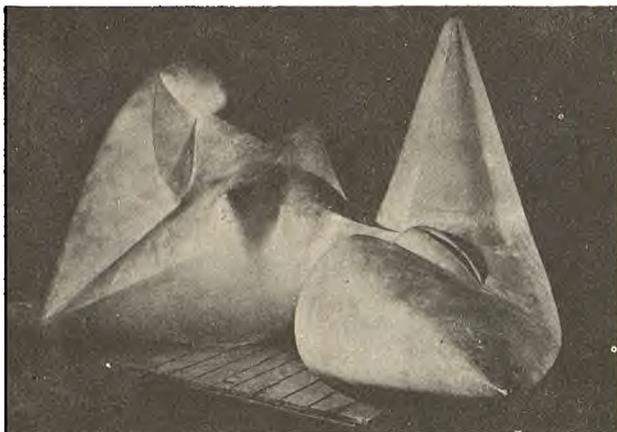
No se me fue una sola de tus células (13).

Difícilmente iban a ser originales los pornógrafos, pues como señala Herman Broch en su libro que otra vez cito, **kitsch** y pornografía se basan, "a falta de una fantasía propia", en la repetición de lo antes logrado por el arte (14).

Y por cierto que ni en aquella revista de mi al final sorprendido compañero pornófilo (revista danesa o sueca para exportación) había desnudos masculinos. Aún no se altera la secuela tradicional; los mexicanos aún vivimos del todo en una cultura masculina: se

13.—González Rojo, Enrique.—**Para deletrear el infinito**. Ediciones Cuadernos Americanos, Méx., 1972. Pág. 161.

14.—**Ob. cit.**, pág. 11.



trata de seguir degradando el cuerpo femenino para seguir codificando a la mujer como objeto de uso y como la napoleónica máquina de hacer hijos que era para el emperador aquel. El caso de fotos como las de Frank Zapa o las de **Play boy**, que circulan de a poquito entre los "cultos", representan un grado de manipulación distinto, para mentalidades de países distintos del nuestro. Igual las películas que en nuestras salas "de arte" se exhiben para las élites de diz que intelectuales. Y las fotos de John Lennon y Yoko Ono, señores, estas sí distribuidas con mayor soltura en nuestro país, no son pornografía. Ellos presentan su cuerpo naturalmente, y si su intención fue pornográfica al posar desnudos, de antinaturalismo, se traicionaron a sí mismos supongo que porque fueron sinceros al decir que actuaban para el bien del hombre y no para su mal. Les resultó, ignoro si queriéndolo o no, algo parecido al poema de González Rojo: algo que mueve a sonrisas y a cierta reflexión intelectual; pero nunca a masturbaciones. Por otra parte, no dudo que, cuando deje de considerarlo peligroso para sus intereses, la burguesía introducirá masivamente en nuestro "macho" país la pornografía masculina. Onasis encuerado en vez de la supuesta Jackeline en los puestos de periódicos. Otro caramelo, aunque en este caso muégano por las arrugas y malformaciones (*).

Lo anterior me regresa a nuestros pornófilos intelectuales de derecha, los cuales hablan Inapropiada y superficialmente del "eterno temenino" sólo para seguir con su homosexual desprecio histórico

*.—Cuando escribí este artículo, y aun cuando fue publicado en **Nimodismos**, aún no fallecía el magnate de la marina mercante.

*Ponedme
Señor.
Donde hacer
el bien.
Porque haciendo
el bien
es como
llego a ti*



hacia la mujer; para no reconocer que muchos modos tendría el hombre de ponerla al mismo nivel de su pretendida masculinidad; para encubrir su filiación pornófila cuando no pornógrafa (consumidora cuando no productora de pornografía), escudándose por ejemplo en los poetas malditos que, testigos del Siglo XIX, representan patéticamente, aunque ello no lesione su altura poética, el absolutismo e individualismo de los conceptos en que vivieron presos.

Otra cosa, pues ya voy (vengo) terminando: en el curso de una charla, en la ciudad de Puebla, me enteré de que al amigo escritor que se había presentado en el mismo ciclo una o dos semanas antes que yo, un ilustre desconocido (lástima, porque podría hacerle llegar una copia de este artículo) le dijo, antes de abandonar la sala majaderamente, que no soportaba las "malas palabras" en la literatura. Para una justa apreciación de cómo lo obsceno en el arte significa restregarle al corrupto sus propias obscenidades en la cara, y de cómo es un valor expresionista muy diferente de los seudovalores pornográficos, consúltese el ensayo de Henry Miller que ya antes cité. Además, vale la pena agregar algo: al otro día, caminando por el mercado de curiosidades típicas de Puebla llamado **El parián**, Olivia me hizo fijarme en un escaparate donde se exhibía una marrullera

serie de "azulejos". Parte de esa serie ilustra "nimodistamente" (**) estas líneas, y por sus contrastados dibujos y leyendas vemos la mezcla absurda de presunciones de la sociedad que los produce, la verdadera alma negra con que a Dios ruega y da con el mazo (sobre todo a los estudiantes), además de reprochar a la literatura el hecho de que la ponga en evidencia mediante los personajes novelescos.

Y como al fin y al cabo hasta ahora soy más que nada literato, no puedo acabar esta indignación sin referirme a un acto también reciente de lesa literatura: el que significó el ocultamiento del preciso título **Pornografía** de Witold Gombrowicz, en la traducción española de esa obra suya que para nosotros lleva el tristemente pornográfico y mentiroso de **La seducción** (15).

En dicha novela, la pornografía radica en la manipulación que dos amigos adultos (uno de ellos el propio autor con su nombre) (16) hacen para provocar el amor físico entre dos jóvenes de distinto sexo, prácticamente hermanos por haber crecido juntos bajo el mismo techo, amor que ellos ni han pensado en incluir en su fraternal e insípida comunicación cotidiana. Es decir, radica en las intenciones adultas de volver indecente lo que no lo es. También hay pornografía, se entiende a lo largo de la lectura, en las continuas lucubraciones de los adultos manipuladores, las cuales no aparecen sino muy sugeridas en el texto literario.

Al no lograr su propósito original, los adultos (la generación anterior, como dije desde el primer párrafo) hacen que los jóvenes se comprometan en un asesinato ideado por ellos mismos para, así, cuando menos, lograr que se ensucien de otro modo. Toda explicación personal acerca de esta trama, después de lo gritado en páginas anteriores, como que sale sobrando.

.—Me reflero al librito **Nimodismos, cuyo título se basa en el tan mexicano "ni modo".

15.—Gombrowicz, Witold.—**La seducción**. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1965.

16.—Es este otro bonito caso (el anterior es el de Céline, comentado en el artículo **Yo también hablo de Rayuela**, de este mismo libro) en que la sinceridad del escritor, en el momento de la creación, lo lleva a poner en un personaje antipático sus propios defectos. Gombrowicz, por otra parte, es uno de los pioneros modernos en el uso del giro formal consistente en la intervención del autor como tal, junto con Samuel Beckett, y ello le otorga una importancia consecuente con su valentía. Además, cabe agregar que Gombrowicz, con todo y su proclividad a un cierto sadismo (¿quién escapa de veras a esto?), es al fin y al cabo un gran hombre, un humanista, no un ser abyecto como Céline.

Sólo debo agregar que Gombrowicz, según parece por su despreocupada referencia respecto del cambio de su título por el de **La seducción** (17), resultó bien engañado por sus editores en aquellos idiomas en que éste último se adoptó para su obra. Se le atrapó con el señuelo de que, al ganar terreno la pornografía en el mundo, su título perdía en posibilidades comerciales. O de que, al ganar terreno la pornografía, su obra con el nombre original iba a parecer otra obra pornográfica más, y no una novela. Quién sabe. Pero nosotros bien sabemos que todo libro que hoy lleve un título como **Pornografía** en la carátula tiene asegurado el éxito comercial, y más entre la "intelectualidad" compradora de novelas (que no significa necesariamente "lectora" de las mismas). Y también sabemos que lo decente mantiene su plumaje, como dijo aquél, libre de manchas al cruzar el pantano; que la novela de Gombrowicz en nada se ve afectada por la bestial irrupción masiva de las cosas pornográficas. Pero ni modo: al gran polaco también le pasaron su caramelo. Quizás él, con todo y sus variadas lucideces de diarios y entrevistas, no haya sido tan buen intelectual como fue buen literato. Quizás nunca llegó a tener conciencia de lo que su título original significaba. Quién sabe.

Pero ya. Hasta aquí esta catilinaria contra Lucio Sergio Sistema. El lector se sorprenderá de seguro por final tan intempestivo, sin ninguna conclusión clara. Hasta podrá pensar que le tomo el pelo. Pero no. Sólo que si de algo estoy convencido es de que nada puede hacerse contra el consorcio de la manipulación demagógica. De que ningún individuo podría hacer nada contra él. Y yo sólo soy un individuo que escribe, como todo mundo sabe, en condiciones muy distintas a las de Cicerón. Sociales, y de cacumen; ni modo. Simplemente, y pido disculpas de nuevo, me he tomado la libertad de consignar aquí varias que me parecen inmoralidades e infantilismos de muchos "intelectuales de izquierda", de muchos llamados "jóvenes revolucionarios", de muchos que se tragan el ser la "vanguardia del arte", y de consignar también que a mí ahora nadie, ni ellos ni quienes los manipulan, me hace chupar el caramelo, el **tuinky wonder** de lo seudorrevolucionario. Qué bárbaro, y con lo que a mí me gustan los dulces. Ni modo.

17.—**Lo humano en busca de lo humano, Witold Gombrowicz conversa con Dominique de Roux. Siglo Veintiuno Editores, S. A., Méx., 1970. Pág. 139.**

Donde hay Fe hay Amor.
Donde hay Amor hay Paz.
Donde hay Paz está Dios
y donde está Dios
No Falta Nada.

Como
dijo estas
las tienes
buenas
pero no las
prestas

Gordo: *CHINETAN*
y
NALCON...
NUEVEN EL
Cabron

Las pistolas
se manejan con los dedos
Pero
se disparan
con los
hue....

Ponedme
Señor. ✨
Donde hacer
el bien.
Porque haciendo
el bien
es como
llego a ti



Fuera de la canícula, pero dentro de ella

i.m. Edgar Allan Poe.

Ninguna extrañeza nos provocó la vista de aquella hermosa llanura verde, pese a que supuestamente volábamos sobre una de las regiones más áridas del altiplano. Por su parte, seguro tal vez de que en realidad se trataba de una maravilla digna de gozarse, el piloto hizo una maniobra para ofrecernos durante un momento la máxima visibilidad del espectáculo; y, en efecto, fijándose bien, era grande la semejanza de lo que allá abajo había con esas praderas de las películas europeas, cuyas mejores cualidades son la de ahuecarnos el tórax y la de proponernos la inmediata adquisición de un boleto sin retorno al sueño de colores. Pronto la humedad del césped comenzó a manifestarse en un agradable olor a frescura que lo llenaba todo y lo hacía a uno esbozar una levísima aunque perceptible sonrisa, cosa rara ésta pues, como ya he dicho, nosotros íbamos en un avión a quién sabe cuántos miles de pies de altura de aquel césped, alfombra vegetal tan inesperada como podía serlo un pez cruzando el aire o cualquiera otra locura por el estilo.

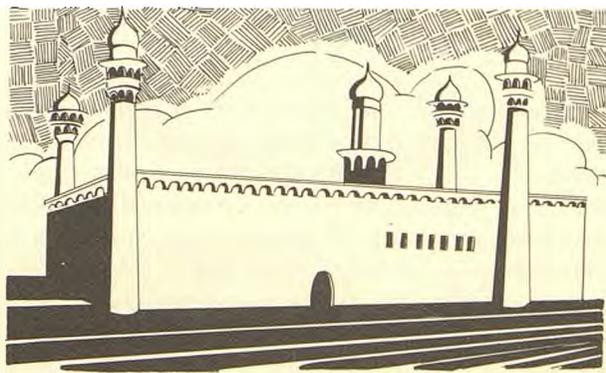
El siguiente hecho digno de comentario, y que, como el anterior, permaneció inadvertido para los demás pasajeros, hasta el punto de permitírseme ya una concentración absoluta en el mismo, fue la entrada a cuadro de un majestuoso centro ceremonial de edificios grises de cerámica vidriada en franca disposición de ciudadela (aunque su aspecto era también, y esto no sé como podría decirlo de otro modo, el de una ciudad completa, el de una sultanía), los cuales tenían por límite, en las esquinas, unos alminares tan elevados que casi alcanzaban a igualarse con nosotros.

Mi total desconocimiento de la existencia de aquellas construcciones, su traza de población viva, si se me permite el pleonasma, y su propio aire de soberbia y magnificencia, acabaron por recluirme en un estado general de egocentrismo fortalecido aún más por el desinterés inconmovible de mis compañeros de viaje. Quizás esa ciudad gris era ya cosa vieja para ellos, esa estupenda areotectónica, así como la fantástica pradera en medio de la cual antiguos hombres de sumo refinamiento la habían edificado. Hombres antiguos y no de hoy, porque algo obvio en todo aquello era que esas hormiguitas caminantes de la plaza, que entraban y salían amontonadamente de los edificios, sólo podían ser calificados de turistas; esas hormiguitas que ahora cada vez lo eran menos, pues el avión abandonaba altura ya y rodeaba el centro ceremonial buscando sin duda la pista de aterrizaje, grata sorpresa en medio de aquel aburrido viaje de prácticas industriales.

—¿Qué mira usted? —preguntó al fin un hombre gordo, de traje claro y sonrisa idiota, compañero de la brigada con toda seguridad, puesto que en el avión íbamos sólo personas amigas.

—Únicamente hay dos ejemplares como este en el mundo —le contesté sin reaccionar en ningún sentido ante su maleducada cercanía y consciente de la estupidez que estaba diciéndole—; éste, o sea el verdadero, y el que refiere Bernal Díaz en la leyenda de las Siete Ciudades de Oro.

El hombre miró hacia afuera como si no mirara hacia ninguna parte, y en tal actitud habrá seguido, supongo, hasta perderse en el aburrimiento. El alerón se movió para corregir el ángulo de incidencia sobre la pista cercana, y yo experimenté el secreto estupor de quien se sabe usuario de las maravillas de la técnica y al mismo tiempo a merced de sus limitaciones, especialmente cuando la máquina de



nuestro viaje no se halla sustentada en nada sólido, caso concreto de entonces.

Ahora bien, el carácter oriental de aquella ciudad, su maciza consistencia de barro nuevo con olor a húmedo (porque el olor reinante en la cabina era ya del todo el del barro mojado por un agua limpia, de la que el barro necesita para vivir con dignidad y cuyo poder disolvente sin embargo no lo afecta en nada), no son sino imágenes mnémicas remodeladas hoy, a posteriori, contaminadas por el raciocinio, pues en el momento de mirarla por vez primera lo único real eran su esplendor y su belleza inmediatas, libres de todo juicio arqueológico o esteticista.

Una vez en la plaza, que resultó de un adoquinado perfecto a lo Bangkok, y donde seguían oyéndose nada más los vientos del pasado, comencé a quedarme solo nuevamente y pude admirar bien la decoración de los edificios y de las torres de pronto cúbicas que, no obstante su estatura monumental, no lo hacían a uno perder la proporción humana, la sensación de poder palpar su alto remate de almenas mediante el sencillo acto de alargar un poco la mano.

El edificio de la izquierda, blanco palacio o blanco templo, estaba adornado con rosetones amarillos o turquesas con el botón hundido del centro en rojo o en dorado. A veces, un filo de oro muy brillante remarcaba también el borde de los pétalos, y ello me bastó para confirmar la procedencia indígena de ese barroco de caramelo englobado a la perfección por la luz cenital del mediodía.

A la derecha, en mosaicos almagre de arabescos blancos, otro palacio devolvía el golpe de mis pasos sobre el adoquinado de color de rosa. Quien conozca la iglesia de San Francisco en Puebla, con su tersa fachada de Talavera, podrá imaginar con bastante aproximación aquel monumento; pero el edificio de que hablo medía, pienso, una cuadra de largo.

Los visitantes, todos, habían desaparecido por alguna de las callejuelas que arrancaban de la plaza y, respecto de mis compañeros de viaje, terminé por perder toda noción, todo recuerdo. Me dirigí hacia una cerca medio derruida sobre la cual, pese a la calma del gobierno del sol, una lámina de óxidos y corrosiones profundos se balanceaba y se balanceaba sin más fin que el de inducirme a leer las contrastas letras amarillas de su cuerpo.

El anuncio de vaivén silencioso decía: **Cocoyoc**.

Por supuesto que la asociación lógica con el pueblo y la hacienda del mismo nombre, en el Estado de Morelos, cuya existencia repre-

sentaba entonces otra de mis múltiples ignorancias, es también de hoy: a posteriori y demás.

Mi actitud ante el anuncio debió de parecerse a la del hombre del avión a la vista de los edificios, con la única diferencia de que yo avancé, decidido, hacia una calle a cuyo término seguía la pradera húmeda que constituía al fin y al cabo el elemento más fascinante de aquel viaje de antemano supuesto a través de la sequedad y monotonía de los Llanos de Apam. Seguí hasta el extremo de la calle, hasta el borde mismo del zócalo sobre el que como otra Persépolis se asentaba todo el conjunto ceremonial, y aspiré hondo un viento de habilidades de serpiente, ondulador después, por aquí y por allá, del césped crecido y maleable.

A media pradera aparecieron tres individuos, acercándose en fila india. Al hombro, resaltando el ritmo y la velocidad comunes, traían una sierra larga que por su parte presumía de una gran elasticidad pandeándose un poco a cada uno de los firmes pasos de sus transportadores. Al cruzar cerca de mí, los tres me saludaron descubriéndose la cabeza. Yo, aunque no veía ya la sierra, pude oír bien el rechinado de sus mangos de madera.

No quise distraerme más, y miré de nuevo los juegos del viento en el césped. Sin esmerarme demasiado, busqué el final de la pradera sin fin, perdida en el horizonte, y respiré otra vez tan hondo como me fue posible, mucho más que antes.

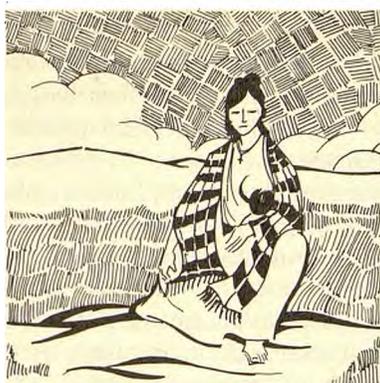
—De seguro, este no es tu mejor momento —dijo una voz femenina a mis espaldas.

Al volverme, apareció a media calle una india joven de expresión dura y rebozo gris. Mientras amamantaba a su bebé indio, sentada sobre el empedrado gris como el de su rebozo (porque en esa calle de casas pequeñas con puertas y ventanas cerradas no había adoquines sino un empedrado gris, semejante al de toda la ciudad desde el aire, y un pasto fino como agua esmeralda cundida de farallones hemisféricos), volvió a su vez la mirada hacia un lugar de la calle misma, hacia una casa por cuya puerta abierta entraban en ese preciso momento los tres hombres con la sierra al hombro.

—¿Por qué? —le pregunté.

La mujer volvió a mirarme con su expresión dura. Después los señaló a ellos mirándolos de nuevo, todo esto sin decir palabra.

Me acerqué un poco, pues creí ver en sus labios algún movimiento, como si estuviera diciéndome algo más que yo no podía oír porque lo decía muy quedamente (o porque en realidad no necesitaba de nuevas palabras para expresarse, pensé luego, utilizando mi lógica



de los domingos). Al llegar a su lado ya no me fijé en si hablaba, o no en silencio, pero sí en que el dibujo de su rebozo se basaba en el de las mazorcas del maíz y en que toda ella con su hambriento hijo, los dos en blanco y negro, eran como una de esas fotografías típicas que los fotógrafos de alcurnia han venido poniendo de moda por todas partes de algunos años a la fecha.

—¿Debo seguirlos? —volví a preguntarle.

—Sí —me contestó entonces.

De inmediato resolví hacerme el tonto y no comprometerme más allá de lo que me obligaran a hacerlo unos pasos hipócritas; simular disposición a obedecerla, pero no más. Cuando estuve ante la puerta abierta alcancé a ver a los hombres desapareciendo tras otra puerta, pequeña, al fondo de un patio lleno de troncos acumulados en pila y macetones de flores rojas entre el verde oscuro de su vegetación menuda pero exuberante. Suponiendo que ya no estaría mirándome, me volví hacia la mujer india; mas ella, lejos de olvidarme, no me quitaba de encima sus ojos de hulla y ónix blanquísimo, una mirada tremenda que ahora me complazco de identificar, aunque no venga para nada a cuento, con la de un aguililla a la guarda del nido que nadie pretende vaciarle.

Y como no tenía la intención de cumplir su arbitrario deseo (un cierto temor vibraba en mi estómago), preferí descararme. Me encogí de hombros y traté de sonreír para ahorrarme las consecuentes explicaciones sobre mi cobardía. Si lo conseguí, lo ignoro. Ella, por su parte, sí pudo sonreírse sin empacho, burlarse de mi confusión y del quizás manifiesto temblor de mis piernas. Tomé de una vez por todas las de Villadiego rumbo a la plaza, de regreso por la misma calle que me condujera a aquella desazón estúpida.

En el centro, donde mis pasos ya no sonaban, una pareja joven entró en uno de los edificios. Yo los seguí, primero por el agradable zaguán de mosaico posterior a una bellas estructuras barrocas de madera, y después por un pasillo de alta bóveda de cañón cuyas paredes recientemente estucadas exhalaban sin embargo ese humor gélido propio de los sitios abandonados desde hace mucho tiempo. La pareja traspuso el arco en que el pasillo terminaba, y sólo entonces medité en que, no obstante ir en mangas de camisa, el joven no había dado muestras de sentirse incómodo. Y de veras que hacía algo más que un poco de frío en aquel interior antiguo. La muchacha vestía como de luto, pero esto no quería decir nada, pues su comportamiento era tan jovial como el de su acompañante. Les di alcance, creo que sin que ellos lo notaran, y me puse a contemplar, como ellos mismos estaban haciéndolo ya, la fabulosa nave abierta de súbito ante mi insignificancia.

Como en Tonazintla, todo era allí gritos y guerra de colores; como en Istambul, el movimiento espermático de los arabescos no alteraba la tibia tranquilidad del claustro materno. Sin embargo, aquel estucado increíble encajaba mejor que nada en el estilo de Metepec, de donde proceden algunos de los más bellos árboles de la vida. Y todo aquel desplante era un infinito árbol de la vida, más hermoso y más infinito incluso que el mejor de los mandalas imaginables: guirnaldas pródigas de frutas, ángeles de rostro indígena (lo cual apoyaba mi anterior descubrimiento), águilas, soles, lunas y estrellas en verde, rosa, azul, rojo, sepia o amarillo, y, muy a menudo, como revelando la estructura vascular interior, llena de savia luminosa, un cálido dorado sobrepuesto a los otros colores ya de por sí radiantes como ha de serlo la perfecta alegría. Y todo ello salpicado por un diamantino taraceo de pequeños espejos iluminados desde no importaba dónde.

Después de unos mínimos minutos de éxtasis (el éxtasis no es, como creyeran los antiguos, la visión de Dios, sino la visión del Hombre), oí que el joven hablaba:

—Son piezas auténticas —le decía a su compañera mientras palpaba una estatuilla con cuerpo de danzante moderno y rostro de sol, repetida cientos de veces en el retablo cercano—; están hechas con la misma tierra que las auténticas, con los mismos moldes que las auténticas, y por la misma gente que las auténticas. ¿Quién puede dudar de que son auténticas?

Este sí sabe, me dije absolutamente convencido, y me propuse seguirlo en adelante con oídos muy atentos.

—¿De dónde son? —preguntó ella.

—De Jaina —le contestó él.

Estallé en silencio. El error era imperdonable, sobre todo en una persona de tan amplio criterio. Giré sobre mis talones para retirarme a paso veloz, pero antes alcancé a ver que la muchacha se rascaba insistentemente la región glútea. A mitad del pasillo me volví a mirar de nueva cuenta, y descubrí que el negro ajado de su vestido la hacía aparecer no tan delicada como antes me lo pareciera.

Por segunda vez en la calle de las puertas y las ventanas cerradas, caminando en zigzag sobre los pequeños farallones hemisféricos y con las manos en los bolsillos traseros del pantalón, bajo el sol a plomo, hallé de nuevo a la mujer india con su rebozo de mazorcas grises, quien, por lo visto, había acabado de amamantar a su hijo llevándolo después a alguna otra parte.

—¿Quieres ayudarme a enrollarla? —me preguntó.

Entonces caí en la cuenta de que estaba enrollando, o tratando de enrollar, mejor dicho, una larguísima tela verde que, además de ondularse con un fuerte viento ajeno a mi sensibilidad, llegaba hasta muy adentro de la pradera infinita. A mí esa escena me pareció demasiado freudiana y quise retirarme de nuevo, en reincidente cobardía, porque siempre me ha sido difícil enfrentarme con lucidez a embrollos tan endiabladamente complicados y dislocadores.

Sin embargo, por agitación de no sé qué ignoradas profundidades, me acerqué sin vacilar a la mujer morena. Tomé de sus manos el rollo de tela y comencé a enrollarla como mejor creí que debía hacerlo.

—Acabaremos más pronto —me dijo.

Sin volverme a mirarla y sólo por galantería, pues ya no me inspiraba ningún temor, le contesté:

—Esta tela es mi tela, y yo decidiré cuánto tiempo me tardo.

Era sincero al decirselo. Las vibraciones provocadas por el viento en la faja verde, aún larguísima, llegaban a mis manos como señales de lejanas resistencias y alborotamientos. Como si al otro extremo de aquella faja, muy adentro del llano, estuviera atado un furioso caballo invisible al que yo me disponía a domar con toda tranquilidad, parado sobre pies de plomo.



Hombre cobarde

Poco después de mudarse a aquel departamento, el cual limitaba por un lado con el de su hermano y su cuñada y por el otro con el patio trasero de una vecindad de barracas chamagosas, Paco recibió la primera sorpresa: a un día o dos del nacimiento de su sobrinita Adriana, a la que todos comenzaron a llamar así aun antes del bautizo, oyó salir de las barracas del otro lado un llanto de recién nacido y una voz femenina que trataba de consolar al llorón que resultó ser llorona y llamarse también Adriana, precisamente como la hija de su hermano.

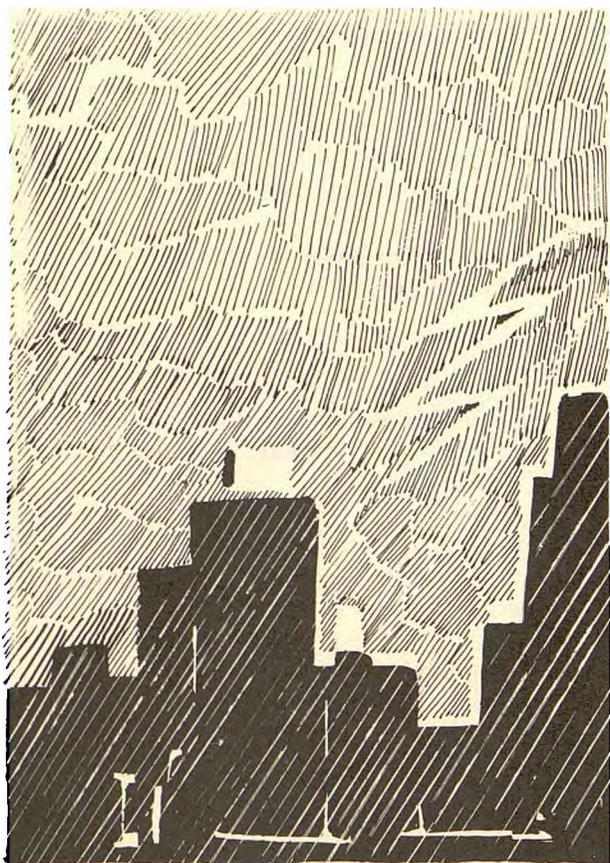
La notable coincidencia no pudo menos que divertirlo mucho en un principio, y pronto comenzó a referirse a ella como un hecho de buen agüero, basándose en la condición nada común de hallarse custodiado por dos angelitas barrigonas nacidas indudablemente el mismo día y adornadas con el mismo nombre.

Durante las noches, Paco se complacía en pensar que esa Adriana llorona de la izquierda gozaba de la misma salud y hermosura que la Adriana de la derecha, cuyos chillidos alcanzaba a oír también de vez en cuando, a veces al mismo tiempo, a pesar de que el aspecto de la barraca donde la tenían hablara de una condición económica poco deseable. Sus temores llegaron cuando leyó en un librito que el nombre de Adriana significa "Mujer del mar"; calificó de aviso oportuno lo que hasta entonces había considerado como factor de regocijo; abandonó por completo sus visitas al balneario y rechazó cuanta invitación a la playa le hicieron sus amigos.

El colmo fue cuando nació su segundo sobrino, un niño tan llorón como lo había sido su hermanita mayor, la que ya andaba por el año y medio: a los pocos días de haber vuelto su cuñada del sanatorio con un nuevo llanto en los brazos, debajo del cobertor bordado con

florechitas azules, se dio cuenta de que en las barracas de junto había asimismo otro llanto de recién nacido.

Paco, a quien hoy sus parientes más cercanos conocen como Paco el cobarde, no se esperó a la polémica matrimonial en torno al nombre que habría de ponerse al niño, ni mucho menos a la comprobación terrible de que la mujer de las barracas de la izquierda llamara a su segundo hijo con el mismo nombre que sus familiares escogieran para el suyo. No prestó oídos a ninguna de las burlas que su hermano le hacía al partir él tras el camión de mudanzas que ya lo sacaba, para siempre, de aquel barrio que a últimas fechas tenía por característica primordial una atmósfera marcadamente gris, además de grifos que goteaban a toda hora y acueductos que se desbordaban con cualquier llovizna de lo más ridícula e imperceptible.



Privacoteca

Todo juicio se sustenta en nuestras pasiones.

Salvador Elizondo.

OCTAVIO VAZQUEZ: LOS DOLOROSOS SOMBREROS DEL ANTES
Y EL DESPUES ;

**Por tu amor me duele el aire, el corazón y el
sombrero.**

Federico García Lorca.

**Para Alejandra Guevara (tres años), a quien le
"encantan" los cuadros del pintor que en seguida
comento.**

Difícil que esos personajes nostálgicos de la **Escuela de aprender a volar**, de Octavio Vázquez (1), sugieran, ante una primera mirada, otro calificativo que el de "sombrerudos". En efecto, lo que de ellos se estima al instante como propio, como característico, es el singular sombrero que en cada caso ostentan y ante el que toda enciclopedia, con sus prestigiados calañeses, tres picos y jípijapas, resultará sin excepción *insuficiente*. Y, por una vez, lo más obvio es también en una obra lo más importante. Quiero decir con esto que ninguna otra

1.—Exposición individual presentada por este autor en las Galerías Aura y Bracho, de la ciudad de México, en el mes de diciembre de 1971.

característica de los personajes en cuestión, por mucho que aporte a la densidad emotiva del cuadro en su conjunto, podría existir legítimamente sin aquélla: ni la molicie o la flacidez desconcertantes de los cuerpos, ni la blanca vaciedad de las manos. Ni siquiera la aflicción de esos rostros enfermos de un sombreado acucioso que al espectador mismo desahucia. El desarrollo que sigue explicará por qué. Primero, deseo nominar varios de esos siempre sorpresivos sombreros de alta copa de los "sombrerudos" de Octavio Vázquez. Atendiendo a su físico, se me antoja llamarlos **Sombrero Angel;** **Sombrero para cráneo excéntrico;** **Sombrero de no realización sexual y ala ameboidea;** **Sombrero de nube con incrustaciones de manzanas;** **Sombrero mellizo para cuando habla el inconsciente;** **Sombrero del dolor del adulterio** o, queriendo incluso señalar el presunto fin de este ciclo creativo, **Sombrero de energía ideal que escapa del cadáver de la adolescencia.**

Pero la pintura de Octavio Vázquez, pese a representar cierta problemática adolescente que luego describo, no es una **pintura adolescente**. Muchos son los elementos que la distinguen, digamos, de la inflada producción literaria, ésta si adolescente además de tratar de la adolescencia, que se ha soltado en nuestro país durante los últimos años. Y no que en la obra de Octavio Vázquez no haya cosas aún inmaduras. Pero ellas no son otras que las de cualquier artista plástico joven: ciertos titubeos formales que de ninguna manera podrían calificarse de "errores", pues se advierten como primeros



esbozos de no sabemos qué rasgos futuros de expresión profunda.

Por otra parte, pienso que la aparentemente arbitraria largura de algunos de esos nombres que he inventado me nace a partir de las leyendas que Vázquez mismo pone en sus obras, por lo general largas además de bellas.

Porque este pintor participa, con letras de peso, en la corriente ideográfica que legitima en la plástica de nuestro tiempo la preponderancia universal de las tiras cómicas y los carteles publicitarios. Es raro que algún dibujo o pintura suyos no contengan alguna proposición poética, y cuando ello sucede se trata casi siempre de alguna ilustración para revista o de alguna carátula. Y, como los problemas que aborda son los de su tiempo, ha sustituido la narración épica del obelisco de Salmanasar III, el **AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM** de Simone Martini o el **DIOS NO EXISTE** de Diego Rivera por un romántico (en los sentidos estilístico e ideológico de la palabra) **Ojalá que un día pueda integrarme a la perfección de una rama o a la transparencia de un espíritu ligero, para debutar siempre, o por un condenatorio (ya veremos luego a qué se aplica) Q' a cada paso que des te tropieces, q' los lagartos te coman los ojos, q' cada uno de tus uniformes se te integre en la piel, para reconocerte.** Octavio Vázquez demuestra, con la parte que le toca (y porque se acostumbra más llamar escritor a quien escribe mucho que a quien escribe bien), aquello de que en todo pintor hay un escritor frustrado y viceversa. Esta leyenda muestra en última instancia lo que el poeta, verbalmen-

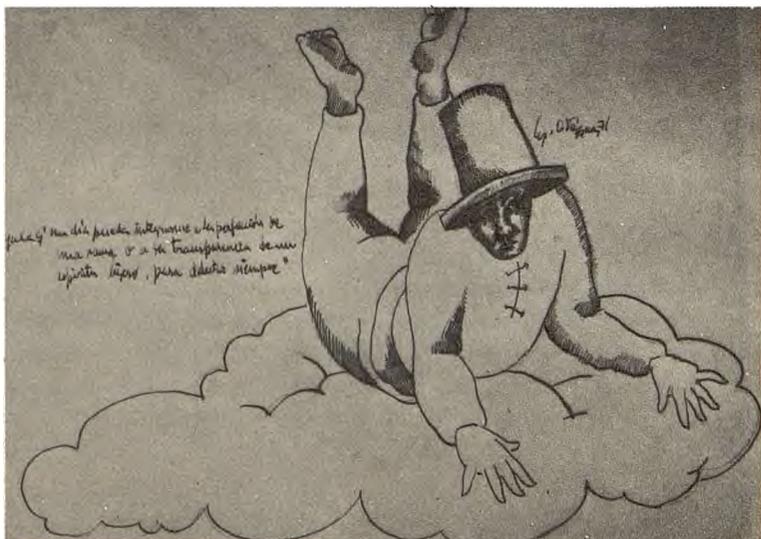


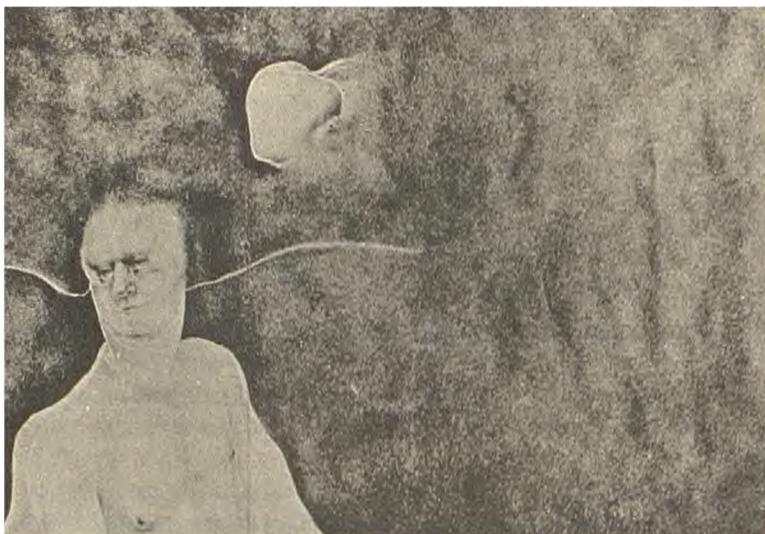
te, sentía en el momento de, como pintor, realizar determinada obra. Por ello, muchas veces tales leyendas no guardan una relación temática con el cuadro en que aparecen.

A continuación escojo, para redescubrirme en ellos, los cuadros que mencioné antes parcialmente (en tanto que los sombreros no son nunca la obra completa) en tercer, cuarto y sexto lugares. Y no sólo para redescubrirme a mí mismo en ellos: muestran, también, una clara evolución de la problemática adolescente a la que asimismo antes he aludido, mediante un proceso por el cual todo hombre sensible se ve obligado a pasar hasta el logro de un fluctuante binomio **pusilanimidad-acción moral**, necesario para librarnos del suicidio. Sin embargo, debo añadir que esa clara evolución de que hablo se revela, entre otras cosas, gracias a una constante y compleja combinación de símbolos cuyas relaciones me propongo consignar aquí.

En el primero de los cuadros que refiero, el pequeño burgués de Vázquez, siempre triste y siempre el mismo como el siempre igual mendigo de Beckett en el que angustiosamente también nos vemos obligados a mirarnos, posa ante la curiosidad del espectador concentrado en su propia **dramática**, que es la de nosotros mismos en nuestro tiempo. Hablo de quienes asumimos la creatividad a la vez que la conciencia.

El primer drama, situado por supuesto en el sombrero, y como quiere sugerirlo el nombre que impuse al mismo párrafos antes,





consiste en una conjunción de órganos sexuales, si bien adultos no por ello menos frívolos, menos infantiles (recordemos a Gombrowicz). (2) El falo, lejos de la vulva, asoma semi impotente tras la copa ovárica del sombrero, envuelto en una vestimenta de bufón parecida a la camisa del propio pequeño burgués que, ostentándolo, lo piensa. Y es esa vestimenta de circo la que nos da, por sus verdes franjas femeninas, la explicación de la semi impotencia que hace al falo aparecer poco viril, poco erecto. ¿Es necesario recordar aquí que el machismo no es sino cobardía encubierta, feminidad aberrante y encubierta, o sea homosexualismo encubierto? Así, la parte masculina de la sociedad de hoy (¿de la sociedad de siempre?) es muy "macha": feminoide en realidad, impotente para el amor verdadero, para la verdadera **realización** sexual.

Por su parte, la vulva se nos muestra en dos planos que corresponden, materialmente, a las dos paredes perforadas de la copa ovárica, copa plena de posibilidades creativas, de óvulos infecundos. Esos dos planos confieren a la propia vulva una justa apariencia lunar en cuarto creciente, lo cual no deja de recordarme la shakesperiana inestabilidad femenina. La luz que en esa luna invade a la sombra es la de un sol mezuquino, un amarillo oscurecido por la recíproca inmadurez que ya se advertía en el vergonzoso falo adolescente.

2.—Para el escritor polaco Wiltold Gombrowicz, la frivolidad y la inmadurez juvenil son prácticamente sinónimos.



La luna, en sí misma, no es por lo tanto la única culpable de su inconstancia, de que su parte negra sea la más lunar. Siempre mediocrementemente iluminada, prefiere la ostentación de lo oscuro.

Bajo estos tres elementos sexuales, el ala ameboidea subraya la calidad primitiva del drama, su carácter infrahumano hasta el límite último, ignominioso por lo mismo, de lo que en el universo de la dignidad puede permitirse el lujo de ser reconocido como materia viva significativa.

Las grandes manos del pequeño burgués triste, vacías de color, vacías incluso de la sombreada angustia del rostro, son su segundo drama. Y también el de quien lo observa: de ellas podría brotar, sin duda, el objeto de la creación, la ahora imposible imagen de ese pequeño burgués que somos el personaje del cuadro y sus coetáneos. Para ello, se adivina lógico, bastaría la conjunción, el verdadero amor en el mundo y en la pareja humana, el orgasmo fecundante de siquiera uno de esos óvulos posibles de la copa del sombrero, el orgasmo coloreante de las manos vacías.

Desde un punto de vista formal, se hace necesario establecer aquí cuando menos cuatro relaciones a fin de dejar bien puestos los puntos sobre las íes. De entrada, pues, se advierten en este cuadro las influencias de Pedro Coronel y José Luis Cuevas (la traza aristocrática del personaje, aquí ridiculizada; la idea misma del personaje ensombrerado; el **biotipo** pictórico al que pertenece; la manera como las sombras han sido distribuidas en el rostro para infundirle la expresión de angustia). Menos inmediatas, y acaso por ello más importantes, se descubren asimismo relaciones con Leonardo y el Tintoretto. Del primero, obviamente, Vázquez toma la composición central y triangular (piramidal) de aquella su **Gioconda** de rostro afable y manos serenas, **renacentistas**. Por eso en este cuadro del "Sombrerudo" el rostro angustiado y las manos vacías, tensas, cobran el relieve de que ya he hablado. Y es que es cierto: nosotros, como el hombre del Siglo XVI, nos sabemos situados en el centro precisamente por sabernos fuera de él. Nos sabemos dueños del destino, libres de los terrores de un probable y súbito fin del mundo por decisión de suprahumanas voluntades; pero, a diferencia de aquél, sabemos también que no gozamos de la plenitud creadora del amor que preserva de la muerte, y esto, quizás, porque sabemos de ella. Hablo, lo repito, de quienes asumimos la creatividad y la conciencia. Y éste giro axiomático nos lo da Octavio Vázquez al pintar, bajo el sombrero de la no realización sexual, el rostro culpable de ese conflicto, rostro angustiado además por ese mismo conflicto. Se ha

dicho que la poesía es la unión insólita de realidades que en el mundo de lo cotidiano sólo existen separadas. Del Tintoretto, en su **Autorretrato**, Vázquez parece aprovechar también, para contradecirla como lo hizo ya al tomar a Leonardo, la idea de las manos. Manos, entonces, rebosantes de creatividad en el maestro manierista y, como ya quedó escrito, vacías pero aún en potencia de crear en este testigo de nuestro desamor y nuestra angustia contemporáneos. Claro que, insisto, en este cuadro de Octavio Vázquez se trasluce sobre todo la influencia terrible del hombre de hoy, hombre triste e incapacitado para la más humana de las funciones del alma.

En el segundo cuadro, el sombrero del pequeño burgués es una nube cuya blancura sustituye la anterior vaciedad de las manos, las que intencionalmente han sido excluidas del conjunto pero que se adivinan ahora pobladas de matices similares a los de esa nube que es el sombrero. Las posibilidades de creación, de tal modo, están ahora donde antes el desamor. Una manzana que se aloja en la nube, o mejor dicho, una intención de manzana, una manzana vacía, así lo atestigua.

Aquí, entonces, la parte que corresponde al pensamiento se ha idealizado y aparece clara sobre todo por contraste con la gélida oscuridad inferior, que está a punto de ser superada por completo: bastará un simple movimiento ascendente del brazo del pequeño burgués para que los frutos luminosos de la realización, que él mismo observa en otras nubes situadas delante de sí como nosotros observamos los de la que se halla detrás de él, bastará con un simple movimiento suyo, digo, para que esos frutos de luz enciendan la propia nube del personaje triste.

Pronto habrá de ocurrir tal suceso pues, de nuevo como en el Tintoretto, ahora en su **Milagro**, el vacío se muestra inminentemente predestinado a llenarse con una nueva vida. En el manierista es el cuerpo caído el que resucitará para neutralizar el enorme hueco oscuro del cuadro, dada la fluidez sanguínea que aún se acusa bajo su piel y dada la elasticidad muscular, más semejante a la relajación del sueño que a la rigidez de la muerte. En Vázquez es la manzana apenas en bosquejo la que aparece en el primer plano, la que pronto habrá de llenarse con el color del día que ya vivifica a las otras. El verso escrito en prosa que bordea el sombrero de nube subraya esa intención: **Q' ganas de pasar como si nada a lo largo de las flores de tu espalda, estar en la cresta del sueño q' lentamente va poblando mi esperanza.**

El rostro del pequeño burgués, sin embargo, sigue instalado en



la melancolía, como desconfiando de sí mismo y de las circunstancias que lo rodean (siempre el vergonzoso mundo de hoy), cuyo momentáneo olvido me ha dado la oportunidad de todo este tan desafiado entusiasmo.

Mi interpretación del tercer cuadro obedece a circunstancias especiales. Se deriva, primero, del hecho de que yo conocía, antes de Octavio Vázquez realizarlo, buena parte de su obra anterior. Mejor aún: buena parte de su obra inmediatamente anterior, hacia la cual yo gustaba de dirigir de continuo mis arbitrariedades. Por otro lado, a que tuve oportunidad de conocer, al mismo tiempo que el cuadro de referencia, el contexto emotivo que acompañó su realización. Dicho contexto fue el cuartelazo dado al gobierno del presidente Allende el 13 de septiembre de 1973.

Aparecen en este cuadro dos personajes extraños, presumiblemente un hombre y una mujer. Y doy todo este rodeo para describirlos aun existiendo la palabra "pareja", porque ésta de Octavio Vázquez no es, en todo caso, una pareja común y corriente. Por ejemplo, un hombre y una mujer que muestran su cariño al espectador, como los novios felices de Rembrandt, diciendo que el amor del corazón femenino sólo pueden comprenderse acariciando el seno que lo guarda o que, como en los esposos puritanos de Grant Wood, dan fe de cómo el desamor convencionalizado hace a la mujer perder los senos la feminidad, y al hombre interponer entre él mismo y su compañera



el largo tridente (supuesta herramienta de trabajo) con que el Diablo trincha a los pecadores.

Quiero decir que cuando se habla de "pareja" se sobreentiende que el hombre y la mujer que la integran están así, como he dicho: **integrados**. Para una cosa u otra. Para lo negro o para lo blanco. Y en ésta de Octavio Vázquez (pintor que tiene otras parejas más, reales o a manera de sombrero, o sea "pensadas" por sus propios personajes, y por lo general más cercanas en carácter a la de Wood que a la de Rembrandt, pero verdaderas parejas siempre) los integrantes nos muestran lo contrario, es decir, su propia separación; la muerte de uno de ellos y una actitud severa del otro acerca de tal muerte o acerca de lo que representa.

Pero, además de que es ésta una pareja suficientemente desintegrada para no serlo, se observan en la mujer muerta ciertas anomalías de **principio**: ciertas contravenciones miguelangelescas que inquietan al observador. En efecto, el escorzo femenino se ve contradicho por brazos, manos, cuello y rostro masculinos, éste último nada menos que el del biotipo pictórico de todos los "sombrerudos" de Vázquez. Los senos están prácticamente pegados a un cuerpo de hombre, añadidos, igual que en las esculturas alegóricas de la Capilla Medicis, o en la Eva de **La caída del hombre**, de la Sixtina. Ahora bien, por esta masculinidad manifiesta, además de que por su postura, ese

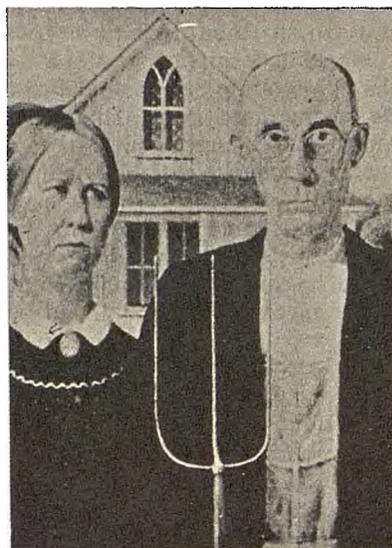


escorzo femenino de Vázquez se asemeja al masculino del Tintoretto en **El Milagro**. Volveré luego a esta referencia.

Creo que Octavio Vázquez toma de las citadas obras de Miguel Angel (y de otras quizás, vaya uno a saber) la idea de una indefinición sexual que, según se ha murmurado siempre, el genio florentino les comunicó al realizarlas. Y, como **grosso modo** puede afirmarse que el homosexualismo en el adulto es la más de las veces una etapa infantil recesiva, una etapa que en los casos normales hace crisis en la adolescencia para ser superada, se me antoja ver en este cuadro de Vázquez, como ya lo bauticé desde un principio, el mismísimo cadáver de la adolescencia.

Muy libre, el autor, de sentir adolescente esta etapa de su propia obra, si bien en ella veo, como ya también antes dije, atisbos antes que inmadureces. En todo caso, en lo que sí estaría de acuerdo es en que Vázquez considere muerto el romanticismo que de alguna manera animó su enorme serie de los "sombrerudos". Sobre todo cuando el tiro de gracia de esa muerte lo infligieron los militares chilenos, ya el lector sabe por qué.

Pero, ¿es para siempre esa muerte? Cuando se comparan, por ejemplo, los muertos históricos del Tintoretto, el del aquí referidísimo **Milagro**, y el de Mantegna, desde luego el **Cristo**, salta a la vista que, por una parte, en el del primero el hecho maravilloso, la resurrección que habrá de llenar el gran espacio vacío del cuadro, será posible (entre otras cosas como el color natural del cuerpo)



gracias a la postura de ese mismo muerto, la cual sugiere al espectador la consistencia viva de sus músculos; por la otra parte, de la rigidez (además de la cetrinidad, claro) del muerto de Mantegna, el espectador recibe la impresión de que Cristo nunca va a resucitar, tal y como bien a bien ha sucedido con el cristianismo después del verdadero fervor gótico. Gran gol de Mantegna, antecesor de Nietzsche. Bueno, pues en el muerto-muerta de Vázquez, se conjugan los dos aspectos anteriores: por un lado, esa postura elástica de un cuerpo recién caído, propia del personaje del Tintoretto y, por otra, una ausencia de color que en mucho contrasta con el morado amargo del hombre que lo señala. Esa ausencia de color que, en los cuadros anteriores de la serie, Vázquez sólo dejaba en las manos quizás como una crítica a la no creatividad del hombre contemporáneo (en tales cuadros anteriores el color estaba dado con sombras monocromas, a tinta o a lápiz) y que, según las cómodas reglas de mi arbitrariedad, puede identificarse con el color cetrino, definitivamente muerto, del Cristo de Mantegna.

Si resucitara el romanticismo, la adolescencia muerto-muerta de Vázquez alguna vez, como de seguro lo hará el muerto fresco del Tintoretto, o si permanecerá siempre muerto como el Cristo ya acartonado de Mantegna, son preguntas de los \$64,000. En todo caso, me agrada que Vázquez, de seguro inconscientemente, se haya metido el autogol de la posibilidad de resurrección de su personaje, por lo que al punto del romanticismo se refiere. Porque, si no, este pintor

poeta estaría negándose a la futura consignación de momentos que son inherentes al hombre, de acuerdo con lo expuesto, digamos, en el artículo **¿Por qué Mc Luhan?** de este mismo libro. Y Vázquez, por lo que hasta ahora puede observarse en su obra, no es nadie que persiga las autolimitaciones. Lo que está muy bien, insisto, es que mate la adolescencia, con todo lo que ello significa.

El personaje flaco, el hombre de este cuadro, luce, pues, algo así como un suéter morado y señala el sexo femenino del muerto-muerta. Alguien ha visto en él a Hitler, y tal apreciación no me molesta. Es el militarismo, por naturaleza (o, mejor, por antinaturalidad), el encargado de matar el amor que la sexualidad implica, la preservación del hombre. ¿No dijo Darwin a este respecto que el amor es la gran trampa de la Naturaleza?

Otro alguien ha querido ver en este personaje, animado quizás porque en la misma exposición (3) había un muy bien logrado retrato de la esposa del pintor, una tendencia hacia el naturalismo, y más concretamente al autorretrato del propio Vázquez. Acepto también este criterio, y me valgo de él para pensar que el autor asume en este cuadro la sinceridad de decirnos que al cobrar conciencia (al cobrar color, pues mucho tiempo había excluido el color como tal en su obra), al declarar muerto su romanticismo adolescente, lo hace implicado en la tragedia del Hombre. Se reviste del color de la amargura, por la muerte del amor que él mismo ha matado al matar su anterior entrega romántica al mundo, su anterior entrega incondicional. También ¿por qué no?, por la muerte del amor en el mundo, a la que él ha contribuido. ¿Quién podría negar su parte de culpabilidad por impotencia en los hechos de genocidio que estigmatizan a la sociedad? Vázquez no elude esta tragedia, y al dotar de color una nueva etapa de su obra comienza haciéndolo con un **mea culpa** de hombre verdadero. Y sus manos, en este cuadro, comienzan asimismo a teñirse del morado que, con ser el color de la amargura, representa además la creatividad dolorosa por consciente.

La leyenda Q' a cada paso que des te tropieces, q' los lagartos te coman los ojos, y cada uno de tus uniformes se te integre en la piel, para reconocerte, cobra entonces un doble sentido: no es sólo el sortilegio, el "filtro de odio" con que el poeta trata de anular para siempre a las fuerzas del mal, o por el que la sociedad que el propio poeta representa toma conciencia del horror de la mentalidad militarista, sino para reconocerse a sí mismo en cualquier flaqueza que

3.—Exposición colectiva celebrada en el pasaje del Hotel del Prado, de la ciudad de México, en el mes de octubre de 1974.



lo tiene a no cumplir debidamente con la madurez, a retornar al romanticismo adolescente, a la pérdida de esa conciencia tan dolorosamente encontrada.

Por último, y para no quedar tan mal habiendo abandonado durante tantos párrafos el tema propuesto en el título de este comentario, debo recordar que este tercer sombrero es un chorro de ondas que escapan del cadáver del muerto-muerta. Debo, también, afirmar que tales ondas, dibujadas un tanto folklóricamente (recordando las este-

las de la cerámica prehispánica, y cosas así), me resulta a los ojos lo que ciertos momentos de **Le voyage** de Pierre Henry a los oídos: un lacerante escaparse de la energía que el cerebro contenía en la vida, un fluido estremecedor e incontenible.

Y para acabar; ¿habrá muerto de veras la etapa de los sombreros esenciales de Vázquez, como este sombrero-muerto lo sugiere? Se trata de un signo cuyo símbolo alimentador podrá encontrar futuramente insospechadas formas. No se habrá perdido nada, por lo tanto. Pero, si surgieran alguna vez, enriquecidos con nuevas calidades de madurez y oficio, de seguro que volverían a entusiasmarme como estos de la **juventud**, según otro alguien más los ha llamado.

TOMAS ZURIAN: LA PERFECCION DE LAS IMPERFECCIONES

—Fray León, aunque los frailes Menores dicen en toda la tierra ejemplo de santidad y mucha edificación, escribe y advierte claramente que no está en eso la perfecta alegría.

San Francisco de Asís

De la obra de Tomás Zurián conozco cuatro etapas bien definidas, todas abstractas. Primero, un **informalismo** a base de marañas monocromas, combinado a veces con un cierto **dripping** propio de la **Pintura de Acción**; luego, un geometrismo estático y de colores apagados que bastante contradujo las luminosidades de Vasarely, en quien el mexicano bebía; después, ya sumamente interesante, una serie de experimentos **cinetistas**, de **op art**, también de raigambre vasareliana, de esos cuya dinámica se basa en lo que Gillo Dorfles define como " 'trucos perceptivos' . . . en los que el elemento cinético está constituido por un cambio de sitio del espectador con respecto a la obra (en lo que hay, por tanto, una tácita intervención del disfrute en



completar' una obra 'abierta')" (1). La última etapa, evolución sutil de la anterior y, hasta donde sé, aún en proceso, es la que pretendo no obstante comentar de modo más o menos amplio en este artículo, previas ciertas consideraciones necesarias, lo más breves posible, no sólo sobre lo dicho hasta ahora sino sobre la propia personalidad del artista.

Algo que, se supone, debería sorprender en Tomás Zurián, es el hecho de que pese a trabajar desde hace tiempo en la conservación y restauración de la pintura mural mexicana, por lo general de espíritu realista-expresionista, su obra ha sido sobre todo abstracta. Goza Zurián del privilegio, no muy común, de crear lo suyo al margen de los monstruos de la llamada "Escuela Mexicana de Pintura" (Orozco, Rivera, Siqueiros, y acaso Tamayo) de cuyas garras maestras no demasiados han sabido escapar. Y su mérito es mayor en tanto que, como ya dije, él los frecuenta, los estudia a profundidad y los revitaliza. Desde luego que alguna vez ha hecho Zurián pintura "figurativa". Yo recuerdo una carabela, eco de la de Orozco en el Hospicio Cabañas, si bien de colores planos, estructura un tanto geométrica y espíritu surrealista. Otra ingerencia más en lo figurativo fue, ya en la tercera de las etapas que señalé antes, un dibujo, sobre papel de estaño, de una flor de pétalos morados que hacía pensar en la artesanía mexicana del latón: gallos, aviones y árboles de la vida, cultos hermanos de los grises baldes, palanganas o cedazos propios de nuestro país eternamente pobre. Pero uno y otro ejemplo, el de la carabela y el de la flor, resultan excepcionales. El segundo, dicho sea de paso, no dejaba de ser fascinante, como esos gallos y demás juguetes de la artesanía de Jalisco. Menciono esta liga con el citado renglón de lo artesanal porque, como veremos más adelante, y unido al trabajo del artista sobre el muralismo mexicano, resulta de gran importancia en su obra más nueva, la de la cuarta etapa.

Y ya que Zurián es un creador abstracto de tendencia "informalista", pido su venia, y la del lector, para hacer esta digresión: un amigo me recordaba, hace poco, que ninguna otra rama del arte, como la más reciente plástica, ha recibido tantos nombres y calificativos. Tantos, que hemos llegado en este aspecto a una confusión y liberalidad atosigante. Este parecer cuenta con palabras de antecedente como éstas de Pierre Alechinsky, "neo figurativista" del grupo COBRA (Copenhague, Bruselas, Amsterdam): "...un estilo más, una escuela más que añadir al repertorio de un crítico de arte sediento

1.—Dorfles, Gillo.—**Últimas tendencias del arte de hoy.** Nueva colección Labor. No. 26. Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1966. Pág. 119.



de clasificación." (2) Al margen de estas razones (que lo son, por supuesto), se me ocurre opinar que el hecho es, después de todo, positivo. Es innegable que hoy, como no lo soñaron los pintores de Altamira y Lescaux, los arquitectos de Stonehenge ni los escultores de los menhires de Bretaña, se dan a la plástica numerosísimos nombres. Pero no es menos cierto que, salvo en excepciones explicables por el comercialismo que invade en nuestros días la creación artística, tales nombres obedecen y han obedecido siempre a verdaderas necesidades, a profundas variedades de forma y contenido.

Recordemos a Platón dando saltitos de gusto porque Herodoto había descubierto que las rígidas formas del arte egipcio llevaban 3,000 años sin experimentar cambio significativo alguno. El ilustre griego sabía muy bien que el medio es el mensaje y que el estatismo en las formas del arte se corresponde con el de su contenido. Y que éste, a su vez, es indicio de un estatismo social. Platón, miembro de la clase en el poder, filósofo de la misma, no deseaba cambios y, tomando la causa por el efecto, trataba de impedir en su país la floración de nuevas manifestaciones estilísticas en el arte, testimonio del devenir que en Grecia había entonces, o que, por lo menos, se gestaba.

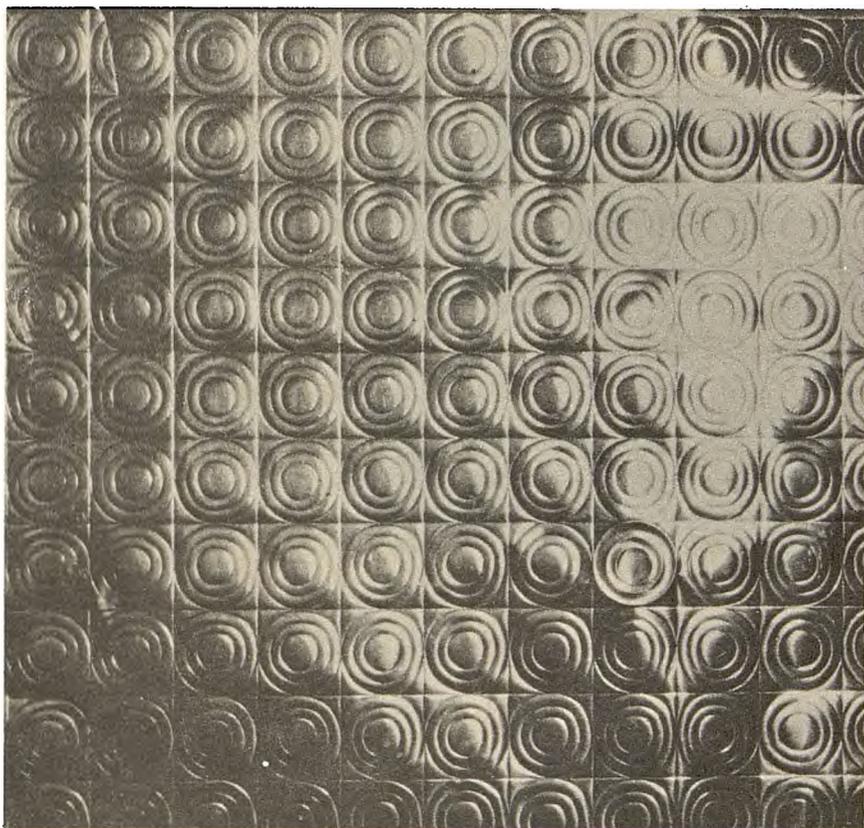
Por lo tanto, sabía deducción, qué bueno que en nuestro tiempo, y desde hace bastante, el arte experimente cambios notables y adquiriera nombres diversos, por arbitrarios o tontos que a veces resul-

2.—Dorfles, Gillo.—Citado por.—"Pierre Alechinsky". **Ob. cit.**, pág. 178.

ten. No importa que muchos de esos nombres signifiquen lo mismo, ni aun el extremo de que, en un momento dado, "concreto" quiera decir "abstracto". (3) Así, no más. Mejor, insisto, el desvarío propio de los hechos cambiantes, en los que se encierran posibilidades de superación social, que la rigidez eterna (!treinta siglos!) del arte egipcio (quizás también de sus nombres, quién sabe), ese testigo brillante pero al fin y al cabo doloroso de la severa teocracia faraónica. Amenofis IV, recordémoslo asimismo, fue una excepción de casi polvo en aquel larguísimo periodo de piedras inmovibles.

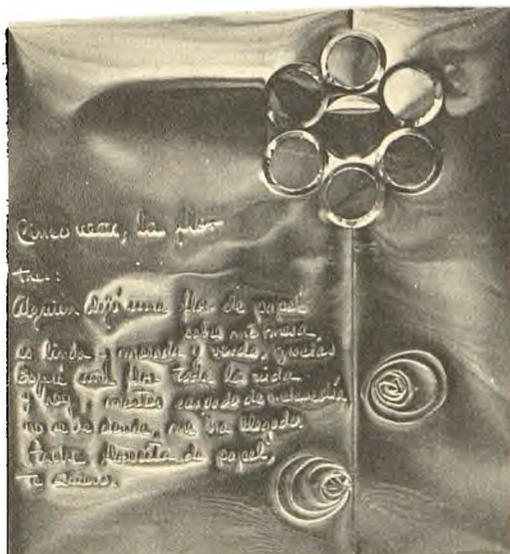
Bueno, pues hace algunos años, el op artista Tomás Zurián se dio a la búsqueda de ciertos efectos visuales o "trucos perceptivos", como dice Dorfles, trazando cuadrados y círculos con bolígrafo sobre papel de estaño. Los círculos estaban por lo general inscritos en los cuadrados, los que a su vez, o al menos muchas veces, se hallaban en un círculo mayor. Variaciones por el estilo. Todos los cuadros de aquella serie, la tercera, presentaban al espectador una organización limpia y matemática, y esto en varios sentidos: el bolígrafo que hizo los trazos no dejó tinta alguna sobre el estaño, por lo que el dibujo se conformaba con puras incisiones. Y si el espectador no se movía ante el cuadro, éste permanecía fijo en una perfección suiza que llevaba el pensamiento hasta las hachas de Lusacia, de allá de por la Edad del Hierro. Pero la decoración de los instrumentos de aquellos suizos primitivos era simétrica, o sea estática, en notoria contradicción con el movimiento que la propia hacha describía al cortar el aire y el árbol límite de su camino; los dibujos de Zurián, en cambio, eran asimétricos. Gustaban de acomodarse en la sección áurea del plano vertical a la vista del espectador. Además, si la decoración de las hachas lusacianas era estática, los dibujos del mexicano "se movían", o algo "se movía" en ellos a cada paso del espectador, y por lo tanto lo habían recibido "moviéndose" desde su llegada. El "algo" en movimiento eran siempre círculos pequeños dentro de cuadros que permanecían inalterables. El "truco", por supuesto, se evidenciaba pronto: el autor había dibujado por detrás esos círculos, y la conformación inversa del trazo sobre el estaño lograba el efecto buscado. Hasta aquí, Zurián, aunque empeñado en una búsqueda bella y propia de nuestro tiem-

3.—Isaac Asimov, en su bello libro **Las palabras y los mitos**, Editorial Laia, Barcelona, 1974, p. 51, nos recuerda que en el Hades había un "departamento" de felicidades y no de sufrimientos, conocido como Elíseo o Campos Elíseos, y que por lo mismo "Elíseo" es sinónimo de "cielo". De donde Cielo igual a Infierno, o sea que contradicciones (o dialécticas, quién sabe) tan curiosas como éstas, vienen de muy antiguo.



po, se hallaba aún bastante sometido a Vasarely y a algunos seguidores suyos.

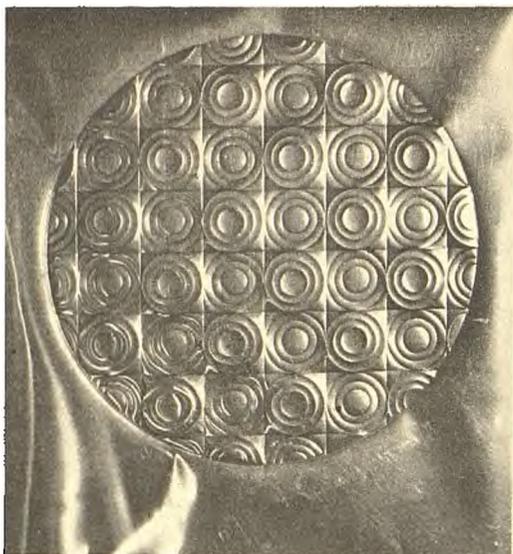
Pasó un cierto tiempo, y tuve la oportunidad de observar dos cosas en uno de los cuadros de aquella tercera serie: en primer lugar, el estaño liso que envolvía al gran círculo dueño de pequeños cuadros y pequeños círculos, de los cuales algunos, como ya dije, se movían al moverse el espectador, comenzó a presentar deformaciones, de seguro impuestas por cambios en el clima de la sala de mi casa. La perfección suiza del cuadro se había desvanecido y, para no dejar de apreciarlo, yo recurrí al argumento aquél que Cortázar da en *Rayuela* (creo que es allí donde lo da) respecto de que quienes no pueden escuchar la música de un disco gastado por el uso, lleno de estáticas y rayones, no son buenos melómanos. Claro que, tras esta máscara protectora de un momento pleno vivido con anterioridad, de un momento de distinta plenitud al me-



nos, se ocultaba por fortuna una razón más convincente para la apreciación de la obra de Tomás Zurián, como veremos en breve. La segunda cosa fue que, estando ese cuadro colgado a la vista del espectador que soy yo mismo, y junto al lugar de la sala en que acostumbraba sentarme, sólo después de mucho pude darme cuenta de que, sentándose uno frente a él, en otro sillón, y viéndolo entonces "desde abajo", los círculos de la última hilera "se caían" un poco deformándose también un poco en su caída, aunque por otro lado no alcanzaban a deformar con su mínima presión los lados de los cuadrados en que se hallan inscritos. Me puse a pensar otras muchas cosas.

Algo que no había dejado de pesarme siempre de la obra de Tomás Zurián, en quien yo creía ver un verdadero artista, era que al fin y al cabo sus búsquedas no se aventuraban más allá de lo ya descubierto por Vasarely. El lector mismo habrá pensado algo semejante con la somera descripción que antes he hecho de los cuadros de su tercera etapa. Pero, también pensaba yo, es lógico que un autor, al comienzo, no descubra aún cosas propias e incluso no encuentre por dónde aventurarse. Y mi confianza en Zurián seguía incólume, aunque no dejara de pensar en si no estaría sobreestimándolo por la amistad que con él me unía.

A partir de las deformaciones que noté en el cuadro ese de que hablo, puntalicé además algo a lo que venía dándole vueltas respecto de la obra de Zurián. Había pensado mucho en que la perfección



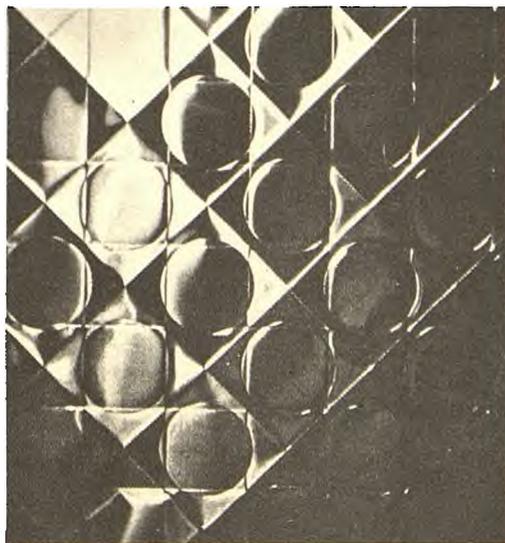
(los cuadros recientes de este autor son algo así como la síntesis de un mecanismo de reloj, por si no basta la raigambre lusaciana de las hachas) no nos es dada a los mexicanos. O, en un desplante de esperanza, aún no nos es dada. Para tener un arte de "alta precisión", pensaba y pensaba, tendríamos que tener asimismo, digamos, una industria de "alta precisión". Y bien a bien no tenemos ni de la otra. En ello radicaba, sobre todo, esa mi insatisfacción ante la obra de Zurián. En ello radicaba, ahora estoy seguro, mi convencimiento de que el artista estaba más que nada copiando a Vasarely y el patrón cultural con que el italo—francés alimenta legítimamente su propia e inmensa obra. Pero ahí estaban ahora, ante mí, dos muestras de que el propio Zurián podía caminar con soberbia independencia sobre las bases de lo mexicano: la deformación sufrida por el material metálico del cuadro, y la otra, la "visual", ocasionada por el cambio en mi plano vertical de observación.

La obra, para decirlo de algún modo, se resistía a ser perfecta, característica que se le había impuesto en el momento de crearla.

Sentí entonces que la búsqueda de este autor comenzaba a justificarse. Para seguir adelante, sin embargo, era necesario lo más elemental: colaborar yo también; volverme coautor de la obra. Y así lo hice, en el plano de las ideas. Era necesario entender del todo que en México la artesanía sigue siendo, si bien lamentablemente, la más extendida realización cotidiana. Y la artesanía es imperfecta

por contener la vibración que le otorgan las manos de quien la hace. Palpé una y otra vez el borde irregular de la bola de cristal de la angustia (para referirme a asuntos tratados en este mismo libro), que para alguien con demasiado convencionalismo doméstico resultaría una corrientada, una malhechura. Observé una y otra vez ese quinqué de vidrio soplado que Olivia y yo trajimos de Tonalá y que presume una definitiva incapacidad de afirmarse en la vertical perfecta, característica imperdonable en una lámpara **Collemann**. Qué digo, imperdonable ya en los viejos y refinados quinqués de la casa de los abuelos o de las viejas haciendas pulqueras del altiplano de México. Y sentí, ante esos tres elementos, la bola y el quinqué de artesanías, y el cuadro de Zurián, que una sólida relación tripartita otorgaba carta de legitimidad a mis elucubraciones.

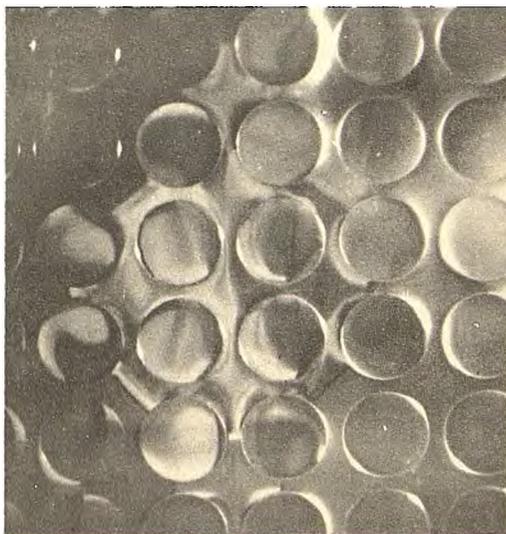
Fuí luego al estudio del artista y, para gran sorpresa mía, se hallaba él trabajando en el aprovechamiento de las deformaciones que, de seguro como yo, había descubierto en la observación de su serie anterior. Fue él mismo quien me hizo notar el efecto "flamígero" que un cuadro recién hecho presentaba al espectador, al desplazarse éste del centro hacia los lados. Los círculos, aún inscritos en cuadros, pero el conjunto de ellos ya no inscrito en ningún círculo mayor, no sólo "se movían" al caminar uno frente al cuadro, al observarlo a la altura de los ojos, sino que "se caían" y se deformaban adoptando una leve forma trapezoidal. Y ésta me pareció

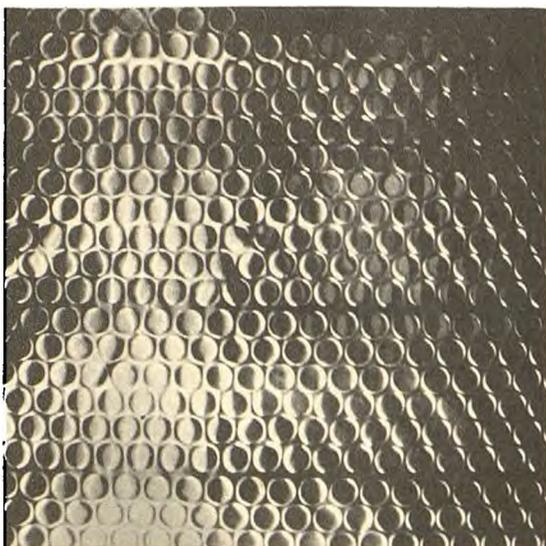


y me sigue pareciendo una verdadera conquista, una liberación de las garras vasarelianas y de esa perfección suiza que están muy bien donde están, que expresan a otros hombres y otras situaciones pero no lo nuestro ni a nosotros.

El cinetismo en el arte es propio del momento actual, y al margen de Vasarely o de Calder, o a partir de ellos, muchas pinturas, dibujos y objetos móviles nos gratifican y nos comunican la naturaleza cambiante de este mismo momento. Pero la posibilidad descubierta por Zurián agrega al cinetismo una característica, si bien sencilla, profundamente enraizada en nuestro ser subdesarrollado, una verdad incontrovertible.

He dicho quizás hasta el cansancio, y todos lo sabemos, que nos hallamos hoy inmersos en la relatividad que un día descubrió Copérnico y más tarde comprobó Einstein. Es decir, que el absoluto ha quedado atrás, y con él la necesidad del "trumpel'oeil" acorde con la inmutabilidad y la perfección divinas. Ejemplos de ese "engaño al ojo", se me ocurre, los tenemos, por un lado, en las columnas dóricas, un poquito pachonas de cerca y esbeltas y firmes de paralela rectitud a partir de una cierta distancia, porque así eran los dioses que, como dichas columnas, sostenían a la sociedad humana del frontispicio; por otro lado, en los espejos de agua de los palacios teotihuacanos, cuya superficie trapezoidal, observada desde el sitio en que debió de estar el vano de la puerta de acceso al patio, es la de un rec-



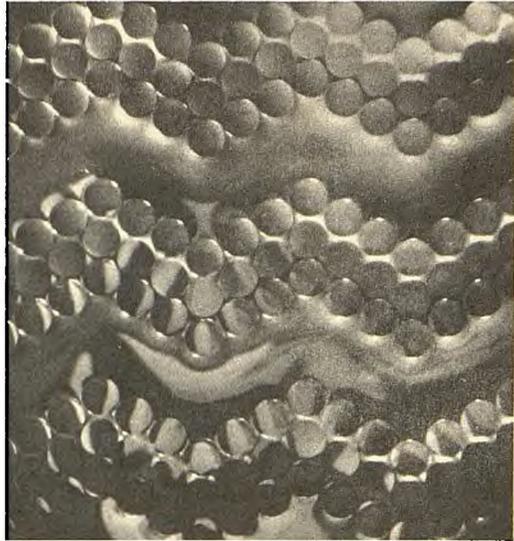


tángulo perfecto, también porque esa perfección era la de Tláloc, verdadero dueño del palacio. En ambos casos la anulación de la perspectiva funcionaba para evidenciar un marcado sometimiento al idealismo por parte de los hombres que los crearon.

La posibilidad de imperfección de los círculos de Zurián, en cambio, hablan precisamente del hombre. En concreto, del hombre de un país que se debate entre el ejemplo que le dicta un patrón cultural de perfecciones técnicas y su propia naturaleza incompleta, troncada por una Conquista ya lejana y, sin embargo, de efectos prolongados hasta el momento actual; en concreto, digo, del hombre que no ha podido hoy, por una y mil circunstancias, reponerse hasta alcanzar la perfección de los relojes suizos, no obstante haberla dominado en algunas de sus culturas anteriores.

No en vano Zurián trata de continuo con los muralistas. La dramática lección de Orozco en la Preparatoria, la que nos muestra el brazo trunco del maguey, brazo cercenado por la Conquista (y no es este el lugar para otras disquisiciones al respecto), lo marcó sin duda hasta el grado de obligarlo a la búsqueda y expresión de nuestra verdad limitativa.

Y el hombre de que ha comenzado a hablar Zurián (y si este artista no prosigue luego la línea que refiero, pues ni modo; ya su inicial experimento justifica para mí todo lo anterior) es él mismo; soy yo; es el mexicano; el que sin dejar de maravillarse ante la



llegada de otros a la Luna, solo puede acariciarla de lejos, en el poema que al fin y al cabo la noche eleva sobre la resignación de sus menguadas potencialidades. ¿No nos ofrece la Luna, en su eterna marea de fases, muchas imágenes de imperfección, muchas deformaciones del perfecto geometrismo del sol? Bien pueden ser los círculos móviles y "flamígeros" de Zurián ese poema del mexicano a la dama nocturna que ya Shakespeare, por boca de Julieta, había definido como "Inconstante".

SANTOS BALMORI: LA MEXICANIDAD ASUMIDA A CONCIENCIA

No conozco mejor definición de la palabra arte

que la siguiente: "El arte es el hombre agregado a la naturaleza", la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con una significación, con una concepción, con un carácter, que el artista hace surgir y a los cuales da expresión, "que desprende", que mezcla, libera, ilumina.

Vincent Van Gogh.

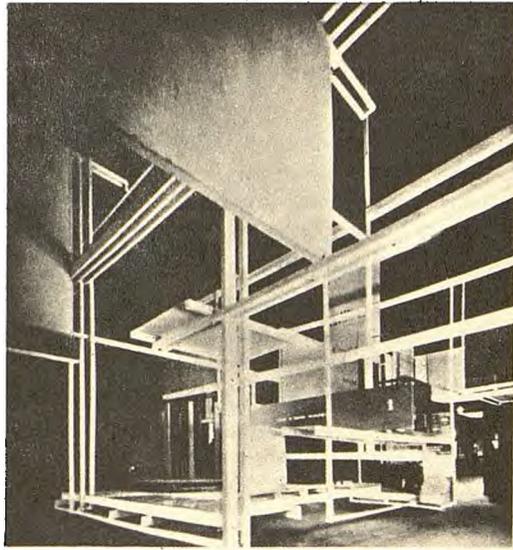
Conjetura el teórico italiano Gillo Dorfles, al comienzo de un comentario a la obra más reciente de su compatriota A. Bonalumi, que "quizá de todas las 'funciones' que asumió el arte a lo largo de los siglos —sagrada, religiosa, mítica, celebrativa, iniciadora, política, lúdica, la de ser 'creador de objetos', es una de las pocas que todavía ejerce vigorosamente; aunque en los últimos tiempos —sigue Dorfles— la ola del nihilismo estético que estremece el panorama del arte visual ha llegado a veces a destruir hasta el objeto mismo, concediéndole a la obra una existencia puramente verbal o conceptual". (1)

Me parece que Dorfles participa bastante ahora, por sus anteriores palabras, del mismo nihilismo que critica. Estoy de acuerdo en que, en la actualidad, por una serie de razones ya muy conocidas, el arte "plástico" se desarrolla en un sentido "plástico-cromático-ambiental", como el propio Dorfles dice en otro momento de su artículo; pero no creo que ello implique el abandono de esa serie de "funciones" de que también él habla. Estoy seguro, más bien, de que cualquier obra de arte actual, colocada en un "ambiente" específico más o menos congruente (y esto, de modo inevitable, depende mucho aún del gusto del comprador), sigue funcionando en la gran variedad de sentidos tradicionales, de acuerdo con el proceso de Empatía codificado ya, aunque sólo en un sentido físico, por el pintor Nicolás Poussin en el Siglo XVIII (2); de acuerdo, quiero decir, con la subjetividad y la "cultura" del receptor de la obra.

Y ya que he puesto en el párrafo anterior la palabra "ambiente",

1.—Dorfles, Gillo.—"Bonalumi: Hacia un objeto ambiente". Trad. de Alaide Foppa. *Plural*, No. 32. Méx., mayo de 1974. Pág. 29.

2.—Dice Poussin: "Es preciso saber que hay dos maneras de ver los objetos: una, la de verlos simplemente, y la otra la de considerarlos con atención. Ver simplemente, no es otra cosa que recibir en forma natural, en el ojo, la forma y la semejanza de la cosa vista. Pero ver un objeto considerándolo consiste en que, además de la simple y natural recepción



debo aclarar que no sé por qué llaman así a toda una serie de obras diversas de las cuales, creo, sólo a unas cuantas debería distinguirse de tal modo. Está bien que se designe con ese nombre, digamos, un biombo o ciertos juegos de objetos que modifican el espíritu de un recinto, y está bien que se designe así a todo un nuevo recinto creado, obra, esta última, que tendrá siempre su origen en el **Modelo para una ciudad en el espacio**, el primer "ambiente armado" célebre entre el cual se podía caminar y recibir emociones, realizado en 1925 por el austriaco Friederick Kiesler; pero si vamos a llamar también así a cualquier obra ("objeto", dice Dorfles) puesta en una pared o sobre un mueble donde ya privaba antes otro ambiente que no alcanza a ser modificado de manera sustancial por la nueva obra, la cosa anda chueca. Además, de toda la obra que de Bonalumi se muestra en el artículo de Dorfles que refiero, sólo una, la **Struttura modulare bianca**, que es una verdadera aunque ya tradicional escultura, alcanzaría tal designación. Las demás, no son sino cuadros más o menos tradicionales

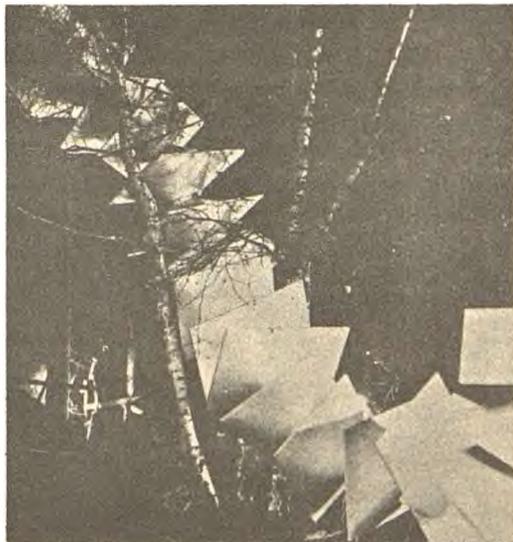
de la forma por el ojo, se busca, con aplicación particular, los medios de conocer mejor ese mismo objeto. De tal modo, puede decirse que el simple **aspecto** es una operación natural, y que lo que denomino **prospecto** es un oficio de la razón, que depende de tres cosas: del ojo, del radio visual y de la distancia del ojo al objeto." Citado por Paul Elouard en su **Antología de escritos sobre el arte**, Vol. I **Los hermanos videntes**, Proteo, Bs. As., 1967. Pág. 16.

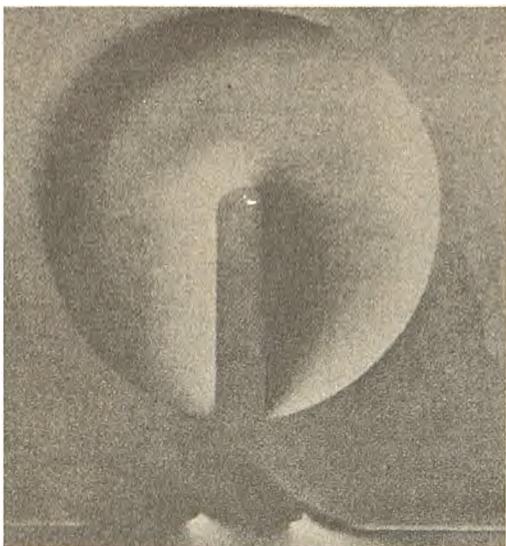
también, si bien algunos muy bellos, de esos que, como veremos después, el propio Dorfles severamente critica.

Ahora bien, me he visto obligado a referirme de entrada al artículo de Dorfles sobre A. Bonalumi, porque, por su parte, la obra más reciente del autor de quien ahora deseo hablar, el mexicano Santos Balmori, está endiabladamente emparentada con la del italiano y, desde luego, ostenta varias de las características que el autor del **Devenir de las artes** otorga a la de su compatriota. También, como ya se va viendo, porque discrepo bastante de Dorfles respecto de algunos juicios que le tocarían al mexicano de quien hablaré, por carambola con el italiano a quien él comenta.

Balmori coincide en su más reciente obra con Bonalumi, si bien sólo en lo más inmediato, en lo que el ojo percibe en una primera mirada. Me propongo aquí destacar ciertos aspectos que evidencian en el maestro mexicano a un artista profundamente justificado por nuestras raíces, a la vez que inscrito en el contexto más contemporáneo del arte plástico universal. Y también, por qué no, señalarlo como superior a Bonalumi en un asunto fundamental a la vez que protestar por la inadvertencia de que viene siendo objeto en los medios gráficos de difusión cultural de nuestro país, mientras que se hace en ellos propaganda a artistas extranjeros (Bonalumi, claro) a quienes algo les falta aún para alcanzar al mexicano.

Santos Balmori es hoy un abstraccionista; pero el pasado conoció





obra suya de un figurativismo realista-expresionista que, como la de hoy, mostraba la consistencia y el buen gusto propios de un pintor formado en los serios lineamientos estéticos de la Europa de la primera mitad del siglo (3). Cabe señalar que esto último lo capacitó (además de su talento y su generosidad de verdadero maestro) para ejercer durante muchos años la cátedra de **Composición** en diversas escuelas de artes plásticas, y también cabe señalar que entre sus exalumnos se encuentran no pocos de los más connotados artistas nacionales del momento.

De los años europeos, bastará una noticia: el pequeño cuadro al óleo llamado **Gatos**, en el que una composición arquitectónica rigurosa, más cercana a las del cubismo clásico de Braque, Picasso o Gris

3.—La "Exposición retrospectiva y actual" de este pintor en el palacio de Bellas Artes de México, en los meses de agosto y septiembre de 1976, fue un testimonio elocuente de esto que afirmo. En esa muestra, que abarcaba todos los estilos ejercitados por Balmori, desde un expresionismo de corte picassiano, de los años treinta, hasta el abstraccionismo matérico de hoy 1, pasando por el surrealismo expresionista de la década de los sesenta y por los desnudos realista-expresionistas también de los sesenta, de finísima línea, pudo apreciarse la solidez de un artista magistral que ha sabido seguir diversas rutas con el paso firme que propician, hermanados, la chispa creadora y el conocimiento, no sólo técnico acerca de los materiales que usa, sino del mundo por el propio artista vivido.



que a la de los ritmos redondos de sus antecedentes pintados por Franz Marc o por Gerhard Marcks, se conjuga con un colorido jugoso y bien dispuesto según las relaciones respectivas establecidas por Matisse. Balmori nos ofrece, de tal modo, un bello e íntimo poema ciudadano.

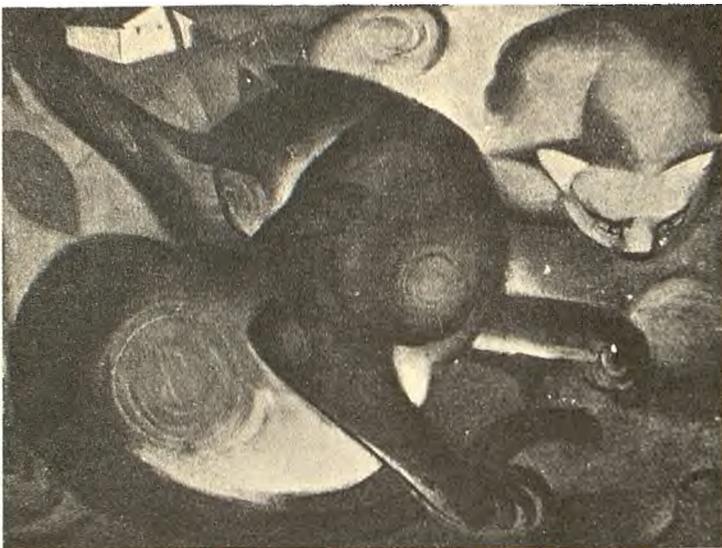
Quiero decir que si los **Dos Gatos** de Marc hablan de relaciones directas con la naturaleza, de la molicie del campo, de caseríos dispersos, en el cuadro de Balmori lo que gobierna es la idea de las estructuras urbanas multifamiliares, la idea de la mejor comunicación de la sociedad. Dentro de algunos párrafos veremos la resultante positiva de esa tendencia de Balmori hacia lo ciudadano, al hablar de su arte matérico actual.

Acerca de los **Gatos** de Marcks en relación con los de Balmori, por otro lado, debo decir que aunque los de Balmori no aparecen rodeados de elementos anecdóticos ciudadanos, como los del expresionista alemán (vigas metálicas, escaleras de concreto), son ciudadanos simplemente por su composición de apariencia arquitectónica moderna. Claro que uno de los felinos de Marcks, el que lleva en las fauces una lagartija muerta, tiene la pelambre decorada como esqueleto de gran edificio metálico; pero el cuadro de Balmori, en tal sentido, es más puro (4). Algo así sucede con los gobelinos góticos de **La Dama del Unicornio** (los góticos, los de la abadía de Cluny, en París; los de la **Dama** y no los del **unicornio** solo, que están en Nueva York) en los que no aparece jamás ningún elemento anecdótico arquitectónico, cosa común en los miles de cuadros religiosos (y aun en los palaciegos de Gentile da Fabriano, si es que vamos a seguir llamándolo a él pintor gótico), donde la Virgen María, por ejemplo, está sentada bajo un baldaquino o en un nartex de arcada lanceolada y frontón muy picudo, sino que es sólo la composición siempre vertical y esbelta la que habla del espíritu que animaba a aquella sociedad de la última Edad Media, aquélla (no obstante el naturalismo de la **Dama del unicornio** en particular) que tanto buscaba a Dios en la altura.

Junto con los **Gatos** (1935), realiza Balmori, ya en México, una serie de cuadros al óleo que hablan de una imaginación agresiva por el contenido (romance de ninfas y toros, **Rapto de Europa**, 1933), pero amable por el color (carnes sonrosadas, aguas de azul tranquilidad), en un estilo surrealista-expresionista que se inscribe, sobre todo, en esa frecuente poemática de Picasso.

Luego siguen óleos y dibujos de combinación realista-expresio-

4.—Recordemos que la pureza, al igual que cualquier otra cualidad, es hoy tan relativa como nuestro universo.





nista, a veces dotados también del poder de lo simbólico, que se nutren de continuo con personajes parecidos a los del muralismo revolucionario de México. Los pobladores fundamentales de ellos son ahora los hombres en sus gritos, en su lucha por el ideal, en la rodinesca meditación de la propia circunstancia humana. Tales personajes son robustos, como el **Tallador** de la Venta o como los **Nobles** de las estelas mayas de palenque; musculosos como los hombres y las mujeres de Diego Rivera o de su discípulo José Chávez Morado, los cuales representan, como todo el mundo lo sabe, más un ideal que una realidad ya conquistada. Si en otros países la robustez es ya patrimonio nacional, en México sigue siendo privilegio de unos cuantos que además de comer bien tienen tiempo para el cultivo del cuerpo. Al margen de que, en general, la obra de Balmori se caracteriza por ser poco cuantiosa pero tupida de obras maestras, en virtud de diversos factores entre los que señalaré uno en especial más adelante, al margen de esto, digo, el cuadro que se titula **Sibila pensativa** no sólo fascina al espectador, sino que le habla claramente del por qué de esa fascinación: se trata de una obra en blanco y negro de estruc-

tura fundamentalmente triangular. En ella, una mujer sentada en una silla pétreo de patas de pirámide invertida (la columna más fuerte, eco simbólico de las pantorrillas de la mujer misma, toda ella simbólica) muestra las poderosas piernas y brazos, que la hacen incluirse entre las características que acabo de destacar; pero, asimismo, esta mujer nos muestra con su anguloso y exagerado hombro izquierdo, en combinación con su cabeza de contrario acomodo, la dulce niñería de los remilgos femeninos. La cabeza es pequeña, al igual que el seno visible, y este contrapunto subraya la dulzura que peligraba con el simbolismo de los fornidos miembros del cuerpo. Aquí, el contrapunto se vuelve ya una constante en Balmori, después de lo antes señalado respecto del tema agresivo de las ninfas y los toros de colores apacibles. Más adelante, dicha dialéctica actuará, en los bocetos de desnudos, de los años sesenta, a base de la línea pura que trasmite voluptuosidad sin recurrir a las sombras de los redondos volúmenes de la mujer (5), y, en el abstraccionismo matérico actual, en la seca abstracción humanizada con reminiscencias de piel o musicalizada con los brillos del metal autónomo y espejeante.

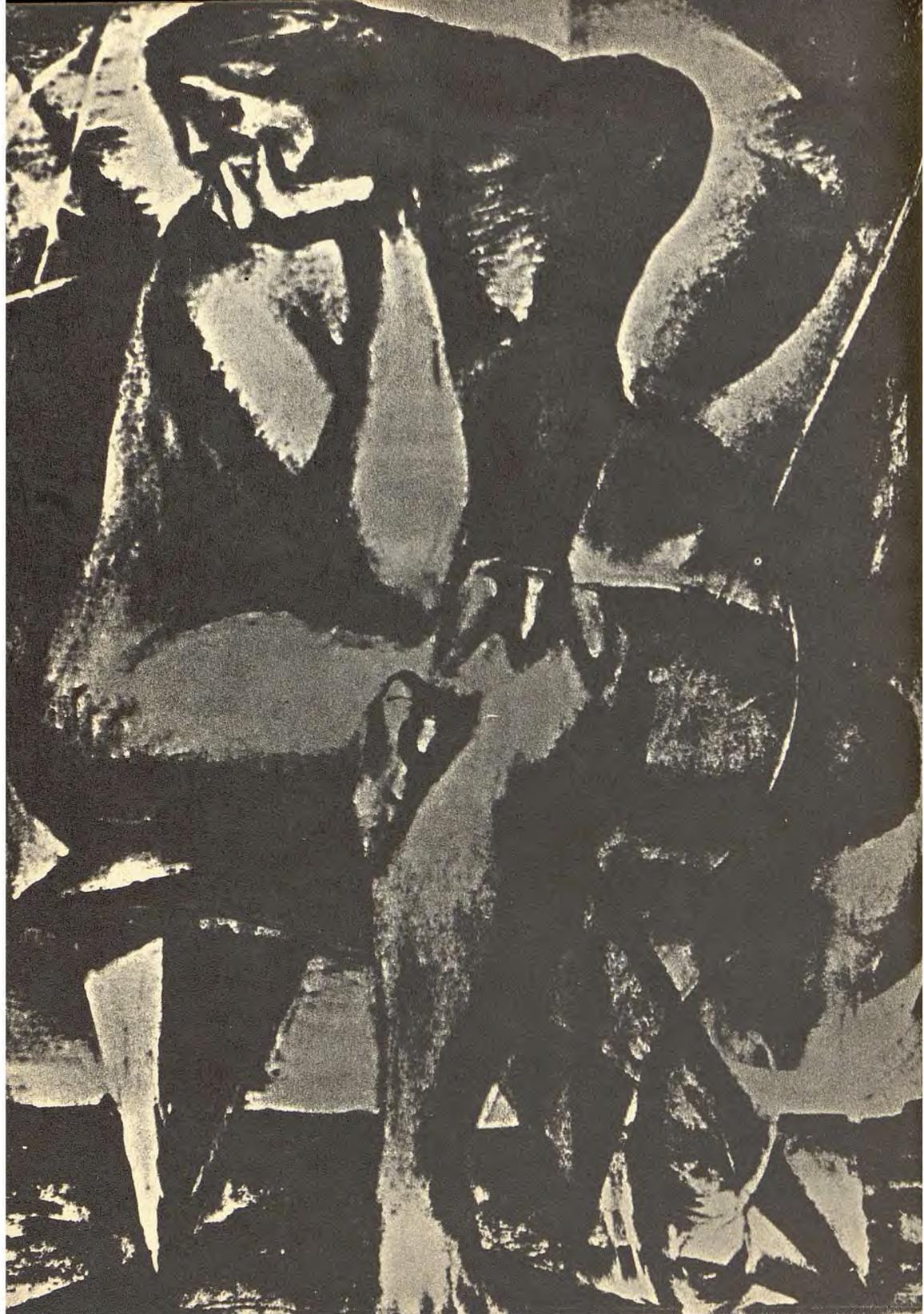
Muchos cuadros realiza durante esa época cuasi muralista Santos Balmori, en oscura monocromía, como si su mexicanidad hubiera encontrado, sobre todo en el color de la piedra de la Coatlicue prehispánica, un elemento idóneo para expresarse, así como Henry Moore lo encontró, en su momento, en la forma supina del **Chac-Mool**. Y algo ha habido de cercanía, más tarde, entre este inglés de estilo múltiple y el maestro Santos Balmori, quien en un sincero paso idealista (6) llevó luego sus anteriores personajes, expresionistas sobre todo, hasta el surrealismo simbolista en el que los perfiles angulosos o los cuerpos horadados buscaban el equilibrio de luces y sombras, de masas y espacios, a la vez que la expresión de ideas como, quizás, la imposibilidad de conocer el interior del hombre. La serie de dibujos realizados por Balmori en 1968, para ilustrar un ensayo sobre **El proceso**, de Kafka, respalda este pensamiento mío.

- 5.—También tiene Santos Balmori desnudos realista-expresionistas "volumétricos", de entonces y de esta década que corre, puesto que este pintor ha recorrido todos los caminos; pero los de línea pura son los que se conservan en la constante contrapuntística que refiero.
- 6.—No quiero decir con esto, por ejemplo, que Diego Rivera no fue sincero al conservar casi siempre su pintura mural dentro del idealismo de las formas robustas, las cuales no representan al mexicano, famélico por Historia. Quizás Rivera nunca fue consciente de ese idealismo suyo, convencido como estaba de su doctrina materialista-histórica, y quizás también sea por eso que nunca pasó a un idealismo abierto en cuanto al estilo.



Poco después inicia Balmori una serie de cuadros abstractos, cuya "tela" puede valer plásticamente por sí misma, sin que sea cubierta hasta su anulación, como en el óleo. Usa el mexicano, para tal efecto, una película del mismo material sintético que, en vez de la piel, se utiliza normalmente en la confección de zapatos. Su tersura y brillo (al menos los de la que Balmori escogió para estos cuadros) se asemejan a veces a los del hule barnizado, y otras alcanzan a igualarse con los del charol. De cualquier modo, incitan al tacto. Porque otra característica importante de esta nueva obra suya, y que también aparece en Bonalumi, es la carnosa tridimensionalidad que los hace aun más voluptuosos que los desnudos al óleo pintados por Giorgione o por Tiziano.

No que aquí comience el abstraccionismo de Balmori, pero me parece que su corta obra inmediatamente anterior, con sus cuadros tra-



dicionales de tela verdadera cubiertos con pintura, aunque bella y provista de un contrapunto a base de formas desoladoras a lo Ives Tanguy y de los vivísimos colores de la industria moderna, no es sino preparación de esta otra, la actual, que se me ofrece como muy importante.

Los cuadros de ahora, digo, que vienen desde 1969, son abstractos. Y son, ya lo he dicho también, parecidos a los del italiano Bonalumi por su tridimensionalidad y por lo que al material en ellos usado respecta. Ahora bien, se impone aquí marcar sobre todo algunas diferencias entre el italiano y mi compatriota, en las que residen personalidades distintas y, sobre todo, para efectos de este comentario, nacionalidades y niveles de realización distintos.

La primera diferencia es la de que el mexicano está haciendo en esta etapa cuadros propiamente dichos, de cuatro lados rectos, mientras que el italiano abandona a veces (7) esa forma geométrica para crear obras ("objetos", dice Dorfles) de contorno irregular. La voluptuosidad del resultado es la misma en los cuadros de Balmori y en los "irregulares" de Bonalumi (8) aunque quizás en algunas obras de este último no se logre tanto porque el autor modeló en la película plástica, mediante cortaduras o levantamientos diversos, motivos simbólicos geométricos que mucho atemperan, ante una primera mirada, la sensación de lo voluptuoso. Accidentalmente quizás, siempre en un lenguaje de signos abstractos o geométricos, en las obras de Bonalumi aparecen motivos sexuales que, más que la comunicación de la voluptuosidad por sí misma, invitan a la racionalización sobre el modo como la técnica o la tecnología contemporáneas afectan la voluptuosidad. Sin embargo, algunos "irregulares" de Bonalumi son puramente abstractos y recrean las suaves curvas especiales del cuerpo femenino. Por el contrario, en los cuadros de Balmori los elementos agregados o los levantamientos, siempre abstractos desde luego, resultan prácticamente naturalistas en el contexto y abundan en la sensación de voluptuosidad.

Ahora bien, cabe aquí señalar otra diferencia mía con Dorfles, pues dice él que el "cuadro colgado en la pared" es un "principio ya obsoleto". Tal afirmación me suena divertida, sobre todo viniendo de

7.—Ignoro cuántas veces; me baso, para estas conjeturas, en el artículo que cito en la nota (1), y allí sólo aparece una obra de Bonalumi de contornos irregulares. Pero quiero suponer que, como cualquier buen artista, Bonalumi no ha de acostumbrar hacer sólo una obra en una línea para luego abandonar ésta.

8.—Insisto: en el "Irregular" que puede verse en el artículo citado, pero muy probablemente también en otras.

la prestigiada e importante pluma del teórico italiano. No cabe duda de que, aun en las más lúcidas mentes, puede refugiarse a veces el microbio de la reacción. O, como decimos por acá, de que "al mejor cazador se le va la liebre". En efecto, el hecho de llamar obsoleto al cuadro colgado en la pared es, por sí mismo, un desplante absolutista. Y tender a lo absoluto en un tiempo de relatividades, es reaccionario. Me explico: se necesitaría una cierta valoración para ver desde qué punto de vista un cuadro colgado en la pared puede resultar obsoleto, porque, si vamos a atender, por ejemplo, a la definición de esta palabra, que es: "Anticuado o caído en desuso", veremos que no sólo los consumidores compran a diario muchos cuadros para ponerlos por igual en la sala particular de su casa que en la pública de un museo, sino que muchos pintores innegablemente modernos siguen produciéndolos hoy. De tal modo, lo del haber caído en "desuso", no afecta a los cuadros; por otra parte, considerar anticuado el invento que llamamos "cuadro" sería también una exageración, a menos que estuviésemos de acuerdo en decir que anticuadas son, y por lo mismo obsoletas, las casas-habitación que el hombre inventó hace muchos miles de años y que nosotros seguimos usando. Anticuadas, así, serían la pintura toda respecto del arte cinético o, lo que es más, las artes todas respecto del cine. Otra cosa sería que Dorfles afirmara que, para el artista moderno que es Bonalumi, el realizar "ambientes" es una manera de crear verdaderamente, de superar, ahora sí, algo que para él, para sus personales necesidades taumáturgicas, resulta obsoleto y que es el "cuadro colgado en la pared". Pero sería ésta, de cualquier modo, una actitud endeble, sobre todo porque el propio Bonalumi sigue haciendo, junto con los "ambientes", cuadros para colgar en la pared, tan obsoletos como el que más si nos atenemos al citado concepto de Dorfles. Además, si es que vamos a ponernos muy revolucionarios, lo que hay que superar no es ya el cuadro colgado en la pared sino el "ambiente" mismo, pues como antes lo he recordado, no son sus creadores ni Bonalumi, ni Soto, ni Neutra, que los hacen hoy, sino Kiesler, con su también ya mencionado **Modelo para una ciudad en el espacio**, de 1925. Ciertamente cincuenta y un años son muy pocos para comparar el invento moderno de los "ambientes" con el invento medieval del "cuadro"; pero en el contexto contemporáneo, que tanto para la creación como para la destrucción es un "movimiento uniformemente acelerado", vale la audacia.

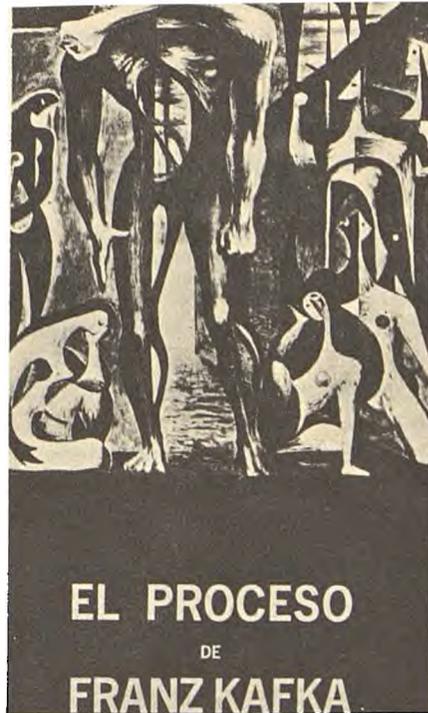
Mal haríamos en aceptar una afirmación como esa de Dorfles respecto del obsoletismo del cuadro, pues entonces tendríamos que negar, entre otras cosas, la validez actual de la novela, género que

en Literatura refleja vastamente el mundo contemporaneo y que suma siempre los nuevos descubrimientos a su cuerpo tradicional sin abandonar el más antiguo de todos, la palabra, creada ni más ni menos que en tiempos inmemoriales.

Para terminar, mostraré al lector algunos cuadros de la última obra de Balmori, y luego un verdadero "ambiente" (tampoco voy a despreciar todo el tiempo la terminología de Dorfler, qué caray). El primero de los cuadros consiste en un fondo almagre (la película brillante de incitaciones táctiles a que antes me he referido) y en ciertos trazos curvos de pintura color plomo y varios botones incrustados sobre el propio fondo almagre. Hay en este cuadro algo de Arp, algo de Malevic y, aunque sin perforaciones, algo de Fontana; pero, sobre todo, hay en él un hilo directo al pasado del propio Balmori, un hilo que se ata a la cola de aquellos **Gatos** policromados de antaño y que crea, a mi parecer, unos nuevos felinos caprichosos, más urbanos aún que los anteriores.

El segundo cuadro (**Elemento agua (1973)**, lo tituló Balmori) es





una mujer blanca, creada a base de botones en medio de las depresiones de la piel brillante, y círculos y curvaturas ásperas que culminan salientes de la misma piel. Desde luego, aquí la referencia obligada son **Las músicas dormidas** de Tamayo; sobre todo que también esta mujer de Balmori es una guitarra, si bien tan pura como toda obra de quien ve el futuro con optimismo.

El tercero es una mujer negra, también con sus dos senos y un triángulo de vello púbico que, por sí mismo, con sus reflejos de diamantina, es también una piedra lunar que hace del cuadro en su totalidad, además, una fabulosa luna. El maestro Balmori lo llamó, por su parte, **Apolo II**. Los económicos elementos que animan a estas dos mujeres están compuestos con la más natural (pero maestra) "Regla de oro", y tal artificio proporciona al espectador el inusitado placer de sentir como si de veras estuviera frente a dos mujeres de carne y hueso, prodigio que, como se sabe incluso en la escuela primaria, es una de las razones de ser del arte.

Hablaré ahora de ese factor en el que situó el hecho de que, en general, las obras de Balmori sean obras maestras: se trata del pro-

fundo conocimiento y audaz manejo de la conocida "Regla de oro", concepto pitagórico que Luca Pacioli estudia a fondo en el Siglo XVI y que da fundamento a todo el arte renacentista. La "Regla de oro" se basa en el crecimiento equilibrado de la naturaleza, y consiste, como se sabe, en proporcionar un espacio, una superficie o una línea de manera tal que la parte más corta es a la más larga como ésta a la totalidad del espacio, de la superficie o de la línea iniciales.

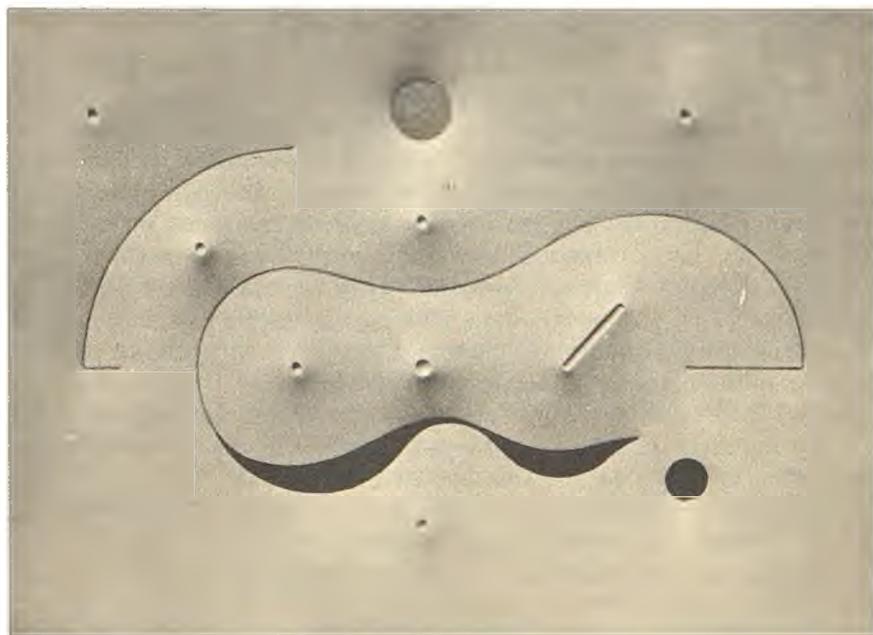
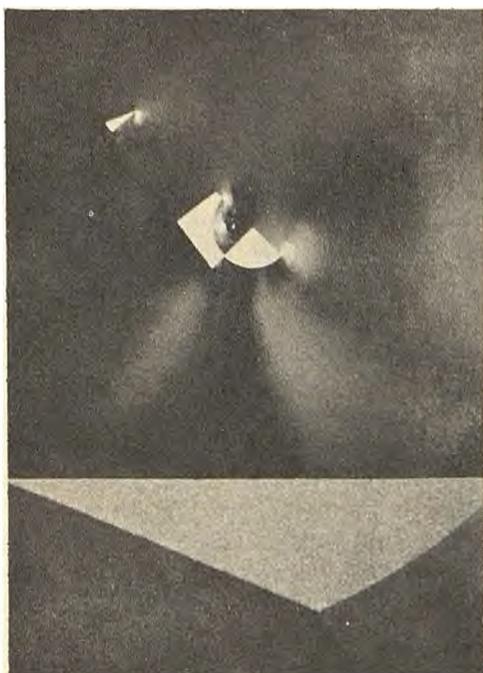
Piensa Balmori, y yo estoy de acuerdo con él, que una obra plástica estructurada según la "Regla de oro" es más "artística" que aquélla que se permite "libertades" de composición. Esto se debe a que, como antes digo, la naturaleza suele desarrollarse precisamente en "Regla de oro" y, así, el arte que sigue tal regla en su estructura remite a su receptor, inconscientemente, a la naturaleza. Por eso se dice que el arte es entre otras cosas un mecanismo regulador de la existencia humana y por eso Herbert Read, en su libro **Educación por el arte** dice que la obra creada en "Regla de oro" resulta tan placentera como la naturaleza misma. (9) Y las obras de Balmori siempre son placenteras. No se permiten el lujo de dejar que se les ponga en tela de juicio en cuanto a su calidad; sólo permiten la especulación creativa. Es decir que, como estas líneas lo demuestran, cumplen con otras importantes características del arte, que son el evocar la propia experiencia del receptor y el incitar nuevas vivencias.

Hay grandes autores que intuyen la "Regla de oro", y casi la aplican. Su obra permite, por aquí y por allá, el enjuiciamiento sobre su calidad. Otros como El Greco, a quien Balmori estudia en este respecto en su libro **Aurea medida**, la aplican como debe ser: matemáticamente, y lo sitúan a uno, como Balmori mismo, en un mundo coherente del que se pueden extraer bellezas aportando otras, personales, como pago íntimo a la verdad profunda que encierran. Las obras de Bonalumi que se muestran en la revista que cito, no están en exacta "Regla de oro". Esta sólo se encuentra en ellas intuida, y el lector tiene ahora suficientes elementos para saber por qué afirmo antes que Balmori es superior al italiano.

En 1963 realiza Balmori, con el mismo carácter simbólico de sus años treinta, **La lucha con el Angel**, cuadro en arenas sepias sobre tela blanca que es la obra en la cual la "Regla de oro" alcanza esa monumentalidad radiante de las obras de El Greco, que Balmori vino a estudiar posteriormente en tal sentido.

Ahora bien, el hecho de que Balmori haya llegado al abstraccio-

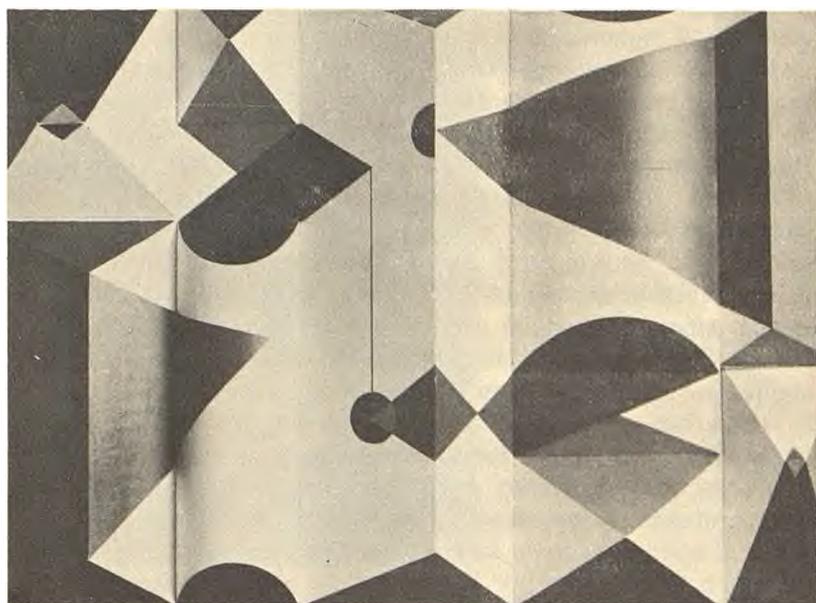
9.—Read, Herbert.—**Ob. cit.** Pág. 44.



nismo en sus más recientes años de pintor, habiendo antes ejercido el figurativismo más completo en las diversas tendencias o "estilos" ya descritos, lo coloca como un artista pleno, quien no ha querido dejar de recorrer todos los caminos que, como artista culto, pudo descubrir en el mundo de la creación. Los más completos artistas de nuestro tiempo, los más completos en la historia del arte, gustan de no despreciar ninguna de las posibilidades que su talento les ofrece, o sea, sencillamente, todas. Es decir, todos los estilos. Otra vez, Picasso por delante, si bien este genio no gustó de la abstracción. Dubuffet, entonces, para referirme a otro socio de la fama. El sí que lo ha buscado todo; el sí que lo ha logrado todo.

Dos cuadros (entre otros varios, por supuesto) tiene Balmori hechos con plástico aluminado (él lo llama "plástico plata"). Son ellos el llamado **Albor**, de tamaño normal (94 x 134 cm.), y **Nahui Ollin**, que es más bien un mural (148 x 479 cm.). Ante este último, no obstante bellissimo, creador de esos luminosos rayos suyos en el ambiente que lo rodea, comenta una acerca de la novela, que permite la intervención crítica del lector. Entre sus nervaduras cortadoras de planos, enmarcadoras de depresiones y salientes, se mira uno mismo, fragmentado, grotesco o interesante según su propio narcisismo. Ante **Albor**, por el contrario, como ante un buen cuento, se pierde el habla, se queda uno maravillado por los ritmos de espejo cantor o por los de esas maderas negra o blanca que son lunas en el día y en la noche al mismo tiempo. No puede verse sino lo que se nos muestra, y eso es lo único que vale, como en la fórmula "Hubo una vez". Sólo al comenzar a retirarse de su presencia cae uno en la cuenta de que ha estado incluido en el cuadro, difusamente, sin posibilidad alguna de juicios que, por otra parte, no hubieran servido sino para destrozarse el encanto.

Por último, Balmori ha fabricado también algunos "ambientes"; es decir, que se ha puesto a fabricar objetos que habrán de modificar radicalmente la distribución y quizás hasta el espíritu mismo del lugar donde se pongan. Ha creado unos biombos también parecidos, supongo, a esa "pared suspendida" de Bonalumi que Dorfler refiere en su artículo. Pero, como ya dije, los de Balmori son biombos reales, de los que se paran en el suelo, y que, más modestamente que toda una pared divisoria, sólo vestibulan el espacio total de un mismo recinto. En Bonalumi, dice Dorfler, el panel central de la "pared suspendida" de una cierta exposición era, además del "segmento entre dos sectores de la exposición", "la apertura entre un espacio y otro". Se infiere que este panel central, ladeado, dejaba paso libre al público a ambos espacios. En Balmori, en cambio, una cortadura a manera de



cruz permite sólo pasar la mirada de un lugar a otro del biombo, a la manera de las comunes celosías. Como obra plástica, ya que todo el biombo en sí no deja de ser también un cuadro, me parecen estos "ambientes" de Balmori más ligados a Fontana, pues este otro italiano gusta de perforar o cortar sus telas como medio de expresión, y también, como en los biombos de Balmori, en sus cuadros la piel cortada o perforada presenta texturas que originalmente no tenía.

Pero en la obra de Balmori puede observarse además otro detalle que, para mí, la aparta de una vez por todas de sus contemporáneos italianos, y que la acerca, aunque prácticamente en nada se le asemeje, a la obra de mi comentario anterior, la de Tomás Zurián.

Es este detalle el de que la piel plástica que para los biombos ha escogido Balmori es de color metálico, concretamente cobrizo, y que, una vez cortada a lo Fontana, el autor la ha restirado de un modo tal que la anterior tela plana se ha poblado de arrugas. Es esto muy importante, pues no es sólo un mero artificio para la originalidad superficial, para la diferenciación respecto de los italianos, fantasmas que amenazan a Balmori con el calificativo de epigono, sino la mexicanidad desdichadamente inalterable emergiendo entre las audacias de la creación moderna: lo metálico, **lo nuestro metálico**, es en verdad algo como la piel, blando; algo que no da para la maquinización inherente al mundo contemporáneo; algo por lo que no podemos aún pasar a la construcción de instrumentos poderosos para el cambio. Si golpeamos ese metal aparente, no salen de él los agresivos gorjeos del pájaro de la industrialización, sino la sorda respiración del artesano, humilde y resignada.

Balmori muestra así la verdad de su medio, de su país. Su bello arte matérico, moderno como el que más, nos recuerda que aún no somos suficientemente libres para presumir de avanzadas tecnologías que tampoco aún poseemos. Por ello, no lo dudo, su luna (su **Apolo II**) es también una mujer negra. Porque nuestra luna es aún esa misma, y nada más que esa misma: la de la poesía, la del oscuro símbolo propio de la tradicional feminidad inactiva, y no la real, la científica, esa que otros hombres, los que viajan dentro del metal verdadero, pueden pisar y signar con su bandera como quien firma un simple documento cotidiano. El metal no es nuestro. El mundo del metal, no es nuestro. Balmori nos lo recuerda con toda la severidad de que es capaz, porque así le corresponde hacerlo como dueño del arte y de su nacionalidad, por lo visto, asumida a conciencia.

JUAN MANUEL DE LA ROSA: UNA CONSIGNACION DE LA RELATIVIDAD

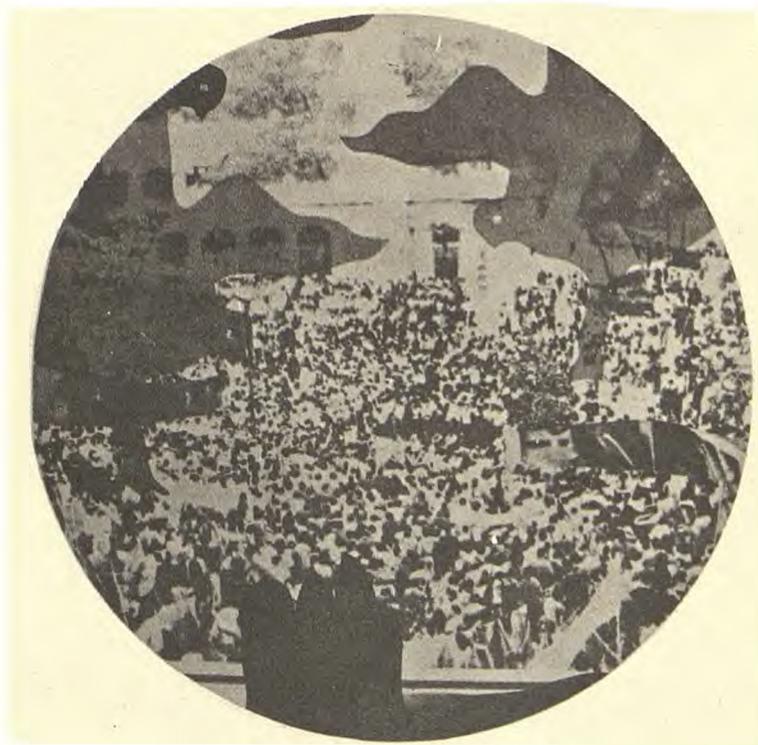
Así como existe una temperatura física que, por medio de sus variaciones, determina la aparición de tal o cual especie de plantas, así hay una temperatura moral que, por sus variaciones, determina la aparición de tal o cual especie de arte. Y de la misma manera que se estudia la temperatura física para entender la aparición de tales o cuales especies de plantas: el maíz o la avena, el álamo o el abeto, así hay que estudiar la temperatura moral para entender la aparición de tal especie de arte, la escultura pagana o la pintura realista, la arquitectura mística o la literatura clásica, la música voluptuosa o la poesía idealista. Las producciones del espíritu humano, al igual que las de la naturaleza viva, sólo se explican por su medio.

Hipólito Taine

Por último, debo pedir una disculpa a Juan Manuel de la Rosa, ya que al hablar de él aquí omitiré todo comentario a la mayoría de su excelente obra a cambio de cerrar con egoísta broche de oro este libro, al menos por lo que a la variedad estilística se refiere.

Respecto de mi indudable traición a la estructura abierta del **Cajón de sastre**, la que perpetro precisamente con este último comentario y que aloja sus cinismos en la circularidad de mi insistencia sobre esa teoría de la creatividad diversa (asunto al que una vez más voy a referirme ahora); respecto de esta traición, digo, no me queda sino admitir que el oficio de cuentista ha prevalecido en mí sobre el de cajondesastrista. Esto es, sobre el oficio de obrabiertista. Si





se piensa que todo se debe a mi falta de oficio, quizás se acierte.

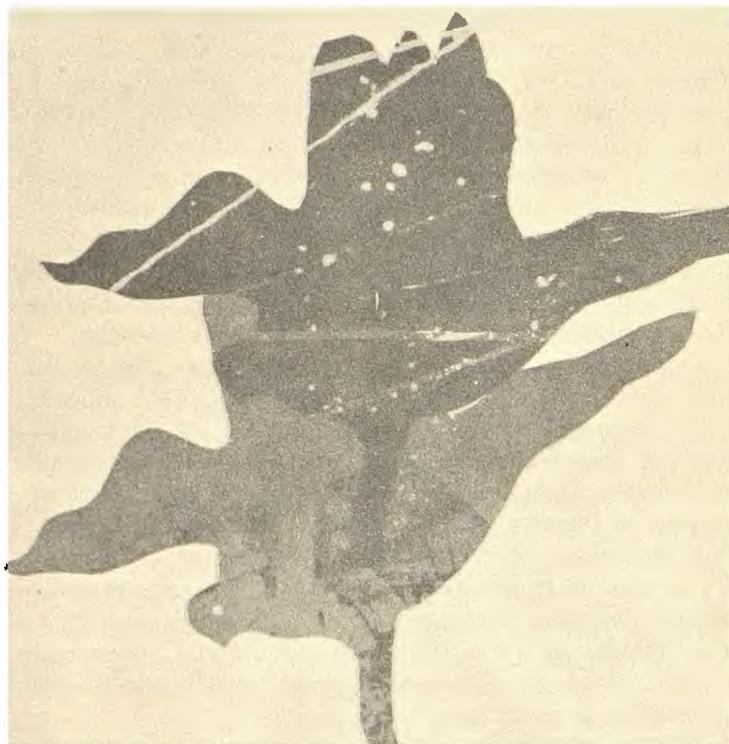
La cosa es que, visitando en octubre de 1974 una exposición montada en el pasaje del Hotel del Prado, en la ciudad de México, en la cual participaba Juan Manuel De la Rosa, me encontré con un cuadro suyo (que entonces yo creí grabado) el cual parecía haber sido hecho con el fin primordial de consignar nada menos que los cuatro estilos fundamentales de Read sobre los que abundo en algunas de las páginas que anteceden. El título de dicho cuadro es **El vuelo de la gaviota**; su técnica es mixta, y en él hay lo siguiente:

Un círculo superior y central, donde una multitud en protesta agita las leyendas y los gritos de su inconformidad ante el edificio de la fábrica negadora de sustentos. Este círculo es la *transportación* (1) de una foto en blanco y negro, aunque este oscuro color se ha envejecido ya hasta el sepia, y es el Realismo: el clamor de las imprecaciones que en él estallan, el sepia mismo en que han resul-

1.—Técnica novedosa en las artes plásticas, que consiste en llevar con toda exactitud al papel, mediante un poderoso y noble solvente, lo que se halla impreso o aun pintado sobre otra superficie.

tado las sales de plata mal preservadas por una deficiente técnica de fijado (2) son, abierto en postigo, el indudable libro de la Historia.

A ese Realismo anterior lo sobrevuelan cinco gaviotas que, en realidad, no hacen sino evocar cinco momentos de una sola gaviota (esa cuyo vuelo da nombre al cuadro) y que son a la vez cinco palomas, cinco rosas y cinco manos abiertas en búsqueda. Bandada batiente, rosal florido y danza de palabras sin sonido, esta polivalencia idealista y risueña de sepias, negros, verdes y bermellones, es una serie de monotipos (3) hechos con plantillas, a los que subrayan,



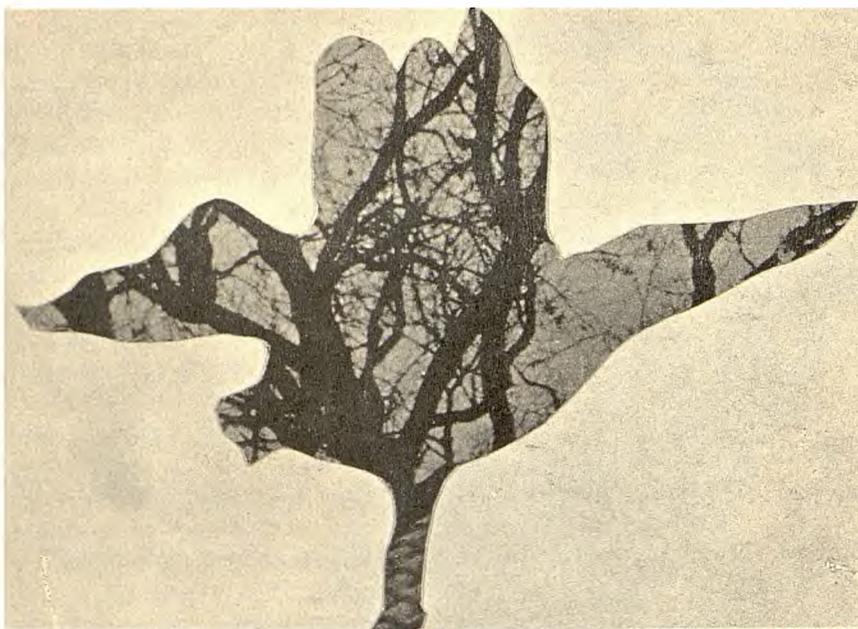
- 2.—Es éste un "defecto" propio de las fotos antiguas, y que en el cuadro de De la Rosa se ha convertido en "efecto", pues él trabajó directamente en blanco y sepia, y no ya en blanco y negro.
- 3.—Técnica que consiste en hacer un dibujo o pintura sobre una tabla, vidrio u otro material duro, y aplicarlo, aún fresco, sobre el papel o tela en que quedará definitivamente. Cada producción así obtenida es única, a diferencia del grabado, que puede producir tantas copias como resista la plancha de madera, piedra o metal que contiene, precisamente, el "verdadero" grabado.

aquí y acá, impresiones de tiras de fotos grandes recortadas hasta una esencia horizontal de nubes.

Bajo la quinta gaviota policromada (pues hay en el cuadro otras que no lo son; ya las veremos) se presenta al espectador una celosía blanca, tapia de lámina o de papel con claros circulares, tras la que un libidinoso mira insistentemente al espectador mientras piensa en la mujer semidesnuda y de piernas torcidas que está cerca de él, en un segundo plano. Quizás el pobre diablo quisiera invitar al espectador a un lance pornográfico, pero es su gesto tan lastimoso, se halla ese típico muchacho lumpen tan al borde de la demencia que, como ante una **Catarsis** de Orozco, el espectador no siente sino repugnancia y amargura ante su sarcasmo. Este expresionismo de De la Rosa tiene por contrapunto, principalmente por debajo y por fuera del parapeto de la ya descrita estulticia, una doble vista, mitad agrestura verde y mitad confort sepia, campo abierto y sala tranquila, pureza y bienestar que nunca alcanzarán ni el libidinoso ni la ridícula joven lujuriente. Esta visión doble completa el círculo inferior, transportado como el primero, el realista.

A la derecha del parapeto está la abstracción de nuestro presente acribillado: un rectángulo vertical, simétrico a la propia celosía y verdaderamente negro, punteado de luces blancas y bermellones y cruzado de arriba abajo por ráfagas violentas, blancas en su mayoría, pero también bermellones algunas veces. Este monotipo son dos, uno sobre otro, heterodoxia que el autor ha destacado haciendo la segunda impresión excéntrica de la primera, como diciendo, con razón, que algún aspecto de la realidad contemporánea no es congruente ni consigo mismo. Alguien, no obstante, podría objetar que este rectángulo no muestra sino las recientes conquistas estelares del hombre: el espacio exterior, signado por esos rayos matéricos que son las cápsulas terrícolas. En todo caso, no deja de ser verdadera la desgracia de la sincronía de un cosmos inseminado ya por el género humano y un mundo terrenal rendido aún al colmo de la explotación y la masacre.

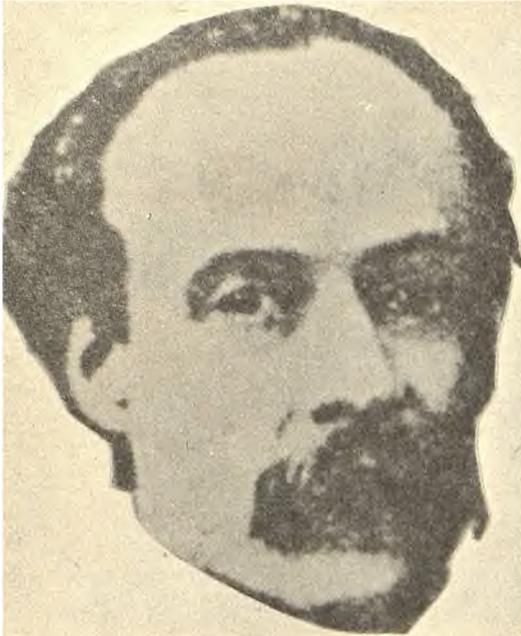
A todo el anterior estremecimiento lo complementan, fijándose uno de cerca, filas de círculos sutilmente coloreados (los bermellones que cintilan en el rectángulo, unos verdes muy tenués) que son los huecos redondos de la celosía expresionista de enfrente. De tal modo, puede afirmarse también que tan dramática situación visual es la psique del libidinoso antes descrito. Sabemos bien que una fortuna del abstraccionismo es la de que pueden acomodársele tantos contenidos como ideas hallen congruencia con sus abiertas formas. Vale anotar que, por estructura, al cuerpo airoso de una de las



gaviotas idealistas, la superior derecha, lo cruzan iguales ráfagas y luces que al rectángulo inferior; igual dramatismo.

A la izquierda, también abajo, está un círculo más; éste resume la totalidad del cuadro de la siguiente manera:

El fondo circular, la abstracción, es una textura rosa acaso manchada por esa naturaleza errática que la humedad suele infundir en las paredes o en las telas. El idealismo es ahora la ilusión, el hueco de una gaviota en vuelo, a través de la cual un expresionista-mente retorcido tronco, fotografiado en blanco y negro, recuerda algo que ya dije en otra parte de este libro: la llamada "realidad objetiva" es la fundamental sustentadora de cualquier estilo. En el que llamaré ángulo superior derecho de esta síntesis en círculo, está el rostro realista, fotografiado también en blanco y negro, de José Manuel Balmaceda, el presidente chileno que antecedió a Salvador Allende en eso de haber sido arrastrado a la muerte por las peores fuerzas reaccionarias de su país. Confundí a Balmaceda con José Martí, sin recordar bien el rostro que aparece en el cuadro. Y de tal modo, al hablar en el periódico *El Día* poco después de visitada la exposición aquélla, dije que el Realismo, en este resumen plástico, era el retrato del insigne cubano autor del pequeño gran poema a la amistad que lleva el título de **La rosa blanca**.



Las gaviotas no policromadas a las que antes me referí entre paréntesis son, además de la del círculo-síntesis que se abre como ventana al expresionismo natural de un árbol, otras seis u ocho sencillamente hundidas en el papel, lo mismo sobre alguno de los motivos ya interpretados que sobre los irregulares márgenes blancos del cuadro. Son estas unas calidades ocultas al lector, quien sólo podrá observar en las fotografías de este comentario lo que los colores imprimaron en el cliché. Le ruego, para verlas, confianza en mis palabras.

Había comenzado ya este texto cuando Juan Manuel De la Rosa, sabedor de ello y detenido temporalmente en México, me hizo una llamada telefónica. Amigos comunes le habían platicado de mis dudas respecto de las técnicas por él empleadas en la creación de **El vuelo de la gaviota**, pues mis afirmaciones de **El Día** me sonaban, a mí mismo, cada vez menos convincentes.

Debo decir que un mes o un mes y medio después de la exposición en que descubriera el cuadro, lo adquirí. No era cosa de dejar ir una obra representativa de mis supuestos estéticos, independientemente de que las necesidades expresivas del autor coincidieran o no con ellos. Empecé a notar entonces que los valores del cuadro excedían mis conocimientos sobre el oficio del grabado. Había que alcanzarlos.

Además, ciertas interrogantes, si bien extraplásticas, que yo creía justo plantearme, me ponían en más aprietos: ¿Por qué el grabador De la Rosa había hecho en este caso un solo ejemplar de su cuadro, tratándose de una obra de tan alta calidad? (7) ¿Por qué uno solo, si su logro múltiple hubiera reportado al autor (que gusta de imprimir todas sus copias) también múltiples satisfacciones sublimadoras? ¿Por qué uno solo, además, si la edición repetida hubiera hecho distenderse un poco las ataduras económicas que De la Rosa estaría padeciendo de seguro, como todo artista moral, libre de amafiamientos y del móvil materialista de la riqueza? ¿Se había vuelto tan egoísta este grabador antes generoso como para hacer un solo ejemplar de su bello cuadro, privando así a muchos de su goce?

Sencillamente, ya lo he dicho, no se trata de un grabado. Pero sólo el autor mismo hubiera podido decírmelo, y tiempo antes él había emigrado a Francia y España con su compañera, Rosalía Briónes, también magnífica artista plástica. No teniendo domicilio fijo, cualquier comunicación con ellos resultaba imposible.

Ahora bien, estas angustias no duraron mucho: providencialmente, como lo cuento, De la Rosa tomó un día un teléfono, marcó mi número y me invitó a disiparlas en un café. Me enteró allí de que su actual interés en la experimentación lo ha llevado a no seguir sólo grabando sino a hacer varios cuadros únicos, como cuando él mismo u otros muchos hacen pinturas, tres o cuatro con imágenes de gaviotas. En efecto, yo había visto algunos de esos cuadros en una galería, y me había emocionado. También estaba De la Rosa haciendo tapicería, arte recientemente recobrado, y, sobre todo, por cuanto al desarrollo de perdidas capacidades táctiles, aprendiendo a hacer papel "a mano", un papel que mucho se prestaba, al decir suyo, para hacer relieves profundos.

Me permití expresarle mi desconfianza hacia aquellas intenciones que nacen para recobrar valores perdidos por el hombre moderno (las sensaciones táctiles, en el caso de "hacer" papel en vez de "fabricarlo") y que suelen terminar en reacción pura contra los logros mismos de la humanidad, en maniobras hippies. La ranchificación de las ciudades de que habla McLuhan. Me contestó que era consciente del problema y que se trataba de enriquecerse y no de caer en el garlito del retroceso cultural con máscara seudorevolucionaria. El trabajaba el papel "a mano" con gentes como Henry Moore, y eso, en lo que estuve de acuerdo, me bastaría para creer en lo positivo de sus experimentos.

Por cierto que bien pronto, después de nuestra plática en aquel café, recibí una carta-pintura de De la Rosa escrita y realizada en



una pequeña pieza de susodicho papel "a mano", y mi sorpresa no fue poca: el artista me había hablado de que en ese papel podían imprimirse relieves muy profundos y, como efectos así son frecuentes en el grabado moderno y hacen su aparición incluso en los trabajos del propio De la Rosa (en **El vuelo de la gaviota**), para no ir tan lejos), yo imaginé entonces algo más: una suerte de cartón noble, una especie de papel maché con el que podrían lograrse ya no relieves, sino verdaderas esculptopinturas, para emplear el término acuñado por Siqueiros. La carta-pintura que recibí estaba realizada en un papel no muy distinto del comercial. Sin embargo, alguien me asegura haber visto precisamente esculptopinturas hechas por De la Rosa en el papel de referencia, en el suyo. Si es así, lo celebro; ganancia doble. Por lo pronto (digo que por lo pronto, pues creo en la seriedad de De la Rosa), pienso que lo más importante es el hecho

le que un artista reaccione contra la enajenación contemporánea haciendo papel sin perder la conciencia de por qué lo hace y de las imitaciones culturales de su "manufactura". Y se me ocurre que sólo alguien así, que se rebela a formar parte de quienes han perdido por completo la sensibilidad táctil (un día de estos, no lo dudaría, se pondrá De la Rosa a experimentar con el olfato, también muy inhibido hoy), era capaz de manifestar en un cuadro la plenitud creadora, las cuatro zonas del hombre íntegro en el cual, sin duda, está a salvación, el siguiente paso más allá de la nociva unilateralidad social en que hoy se hundan tantos esfuerzos del pasado.



Apendicitis

1

Todo **Cajón de sastre** ofrecerá al lector, necesariamente, una más o menos vertiginosa acuosidad heracliteana: este libro en postrimerías es ahora, por sus numerosas páginas circunstanciales, el río en que su autor se bañó muchas veces a cuerpo entero y en el que hoy no se lava sino parcialmente. Su fluido se legitima ya con el propio lector, quien, por su parte, saltará pronto a la ribera para contemplar el paso de aguas nuevas y bañarse también en ellas.

Pero quedan aquí, faltaba más, igual de válidas por un buen tiempo, las obras **literarias**, remansos de lento cambio que siempre invitarán al chapuzón edificante. Muy esto es la **varia invención**: una **marrullera** (pero legítima) cuerda de rapideces y sosiegos para constancia de nuestros días irregulares.

Es decir, que se ameritan correcciones a este **C.O.D.**; abundancias o, por lo menos, aclaraciones para que el autor no sea tomado por el bañista que antes fue sino por el que es ahora.

En primer término, me interesa insistir en cierto aspecto de la relación **Estilística-Estructuralismo** a la que me refiero en el texto de la página 126, titulado: **¿Por qué McLuhan?**

Independientemente de que al abundar en lecturas sobre esos temas no he hecho sino fortalecer mi posición en contra del movimiento que encabeza el francés Roland Barthes y a favor de la supuestamente muerta **Estilística** (brincos dieran), me quedó claro, por ejemplo, que esta palabra y su raíz se han manejado más que ampliamente,

a lo largo de la Historia, desde Novalis⁴ hasta los estructuralistas (1). Pero, también, que su uso se ha visto reducido, la inmensa mayoría de las veces, a los renglones de la gramática y de la crítica literaria. Pocos autores-dedos de mano, como Gilles-Gaston Grange, Dino Formaggio o Herbert Read, se han inquietado por hacer del asunto un tema filosófico que abarque, como el primero de ellos dice, "todas las formas de la práctica" (2). Y sólo Read ha mostrado interés por enriquecer el uso de la locución "Estilo" de acuerdo con las tendencias democráticas modernas. Es decir, el único que se ha preocupado por legitimar hoy **todas** las expresiones artísticas (al margen de la buena o mala calidad de cada obra en concreto, problema aparte), y para ello utiliza con gran desenvoltura ese instrumento que es la propia palabra "Estilo" y que muchos pretenden reducir a un absoluto siendo que jamás se ha podido siquiera definirla por exceder en contenidos, con mucho, los pequeñitos y religiosos límites de la singularidad.

Por último, en este primer desenvolvimiento, es limpio afirmar que sólo el autor del presente río, o sea yo, González Pagés, está empeñado (hasta donde sé) en dotar la Estilística de un nuevo carácter, para seriedades de algunos y risas de otros muchos: el del **estímulo a la creación**, apriorística circunstancia que sólo hoy puede nacer gracias a los aposteriorísticos esfuerzos de la crítica, tanto en sus aspectos psicológicos (búsqueda del autor) como en los literarios (búsqueda de la obra), modalidades muy ejercidas desde mediados del Siglo XIX hasta hoy. En este punto, Umberto Eco me pone sobre aviso de que puedo seguir, o un mal camino, o uno bueno: o caigo en una "concepción metafísica de la dialéctica", o tomo la dialéctica como "opción metodológica" (3), en tanto que alucine o me sujete a las verdaderas variables de la realidad. Por supuesto que me propongo ir por el segundo.

Por otra parte, este propósito didáctico será visto sardónicamente por la normalidad intelectual, esa que aún hoy proclama, sin atreverse a gritarlo, pero sí con actitudes elitistas propias de Hiroito, el origen

- 1.—Acerca de la historia y avatares del término, cf. Yllera, Alicia.—**Estilística, poética y semiótica literaria**. Alianza Universidad, Madrid, 1974. O, si se buscan aún mayores detalles, la obra citada en ese mismo libro: Sempoux, André.—**Notes sur l'histoire du mot "style"**, en *Revue Belge de philologie et d'histoire*, 1961, pp. 736-746.
- 2.—Yllera, Alicia.—**Ob. cit.**—(Citado por). Ganger, Gilles-Gaston.—**Essai d'un philosophie du style**, París, Armand Collin, 1968.
- 3.—Eco, Umberto.—**La definición del arte**.—Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1970, pp. 141 y ss.

divino del talento. Este párrafo y el anterior quedarán claros para quien haya nadado ya en la referida parte **¿Por qué McLuhan?** de este mismo río. No se trata de caer en metafísicas, en idealismos aprovechables por la reacción. Por el contrario, contra ella deberá alzarse una nueva ola creativa que rescate nuestro tiempo de las redes del sopor con barniz de sabiduría. Quienes creen que toda intención apriorística es antidialéctica, anticientífica, piensen por favor en la medicina preventiva y consideren que no todos los catálogos del pasado nos sirven ahora de mucho. Por lo pronto, insisto, el estructuralismo actual quiere acarrear otra vez el mundo hacia los absolutos, y esto sí que es triste, estúpido y reaccionario.

En cuanto a los detractores de vocablos como "Estilo" y "Estilística", vocablos que, como vengo diciendo, no se dejan apresar en la definitoria jaula del positivismo contemporáneo, bastará agregar a las consultas señaladas en la nota (14) de la página 147 las que sugiero en la (1) de este proceso inflamatorio en ojos del lector. Alicia Yllera refiere **in extenso** cómo unos autores antiestilistas niegan a los estilistas para, a su vez, ser negados por otros aún más estilistas que los primeros. El jueguito se presenta, al fin y al cabo, como una variante más de la lucha por la subsistencia en este mundo en el que, cada vez con más apremio, hay que "saber" para comer. A este respecto, quiero además influir en el lector para que se adentre en el libro de Alicia Yllera y vea así, en la farragosa historia de la crítica literaria contemporánea, la prueba de esto que ahora acabo por concretar de esta manera: en nuestra época se conjugan, por un lado, una creatividad intensa y, por otro, una esterilidad con apariencias de naturaleza pródiga, también de proporciones mayorcitas. Esta última encuentra expresión en el prestigio y en la imitación del pasado, así como en el hecho de concedérsele una mayor importancia a la crítica que a la obra. Ello se explica por la fuerza cobrada por las clases medias no creadoras, que necesitan justificarse en la "sabiduría" universitaria (todos son profesionistas, sea de **juris**, sea de **facto**) que no crea, insisto, sino que "sabe".

Barthes y epígonos pronto quedarán sepultados, en su intención antiestilística, por nuevas aportaciones. Me atrevo a prometer una de ellas: la ya enunciada y que desarrollaré en un futuro no muy lejano.

En cuanto a muchos posibles autores no citados por la historiadora francesa Yllera y que insisten en abolir palabras como "estilo" y "estilística" (además de los que mueven a risa desde la referida nota de la página 147), y con ellas los múltiples contenidos o significados de las mismas, pueden consultarse casos como el de un

Bennison Gray (4) que, sin someterse al Estructuralismo, tampoco soporta las palabras en cuestión. Para tratar de matarlas, recurre a todo sin convencer en nada, y esto por la sencilla razón de que ni toda su espléndida Información lo ha hecho entender nuestro tiempo de relatividades así como lo limitativo y parcial de las definiciones. Se asusta, precisamente, por la multiplicidad de significados de los términos "estilo" y "estilística" en vez de ver en ellos casos típicos de esas muy polivalentes palabras acuñadas en el absolutismo del pasado para cobrar vigencia definitiva en la relatividad del futuro, en el tiempo de las pluralidades unidas, o sea hoy. Esté de acuerdo o no en ello, ya el lector sabe bien por qué lo digo. El caso de Eco está fuera de serie: por un lado, este filósofo italiano se muestra como el más avanzado y "abierto" a las nuevas modalidades del mundo y de ese testimonio histórico-social que es el arte; por otro, sigue preso en el afán definitorio, para particularidades y para generalidades, y coquetea no pocas veces con el estructuralismo de un Levy-Strauss y gente así, no sólo debido al rigor de las investigaciones del antropólogo francés, cosa buena, sino en cuanto a sus principios que, como ya dije, tienden a absolutizarlo todo. Esta contradicción de Eco lo lleva, al fin y al cabo, a no dilucidar ciertos problemas de la "variabilidad" actual del arte. Claro que su honestidad lo lleva a declarar, después de comentar favorablemente al "relativista" Formaggio, que "... queda todavía espacio para una actividad filosófica que, partiendo de la observación de las costumbres, se remonte a ciertas hipótesis sobre el comportamiento humano, según intentos de orientación y explicación, consciente de su historicidad. Y si, aun constituyéndose en una zona autónoma del discurso... corre, quizás, el peligro de hacerse normativa, es éste un riesgo que hay que afrontar". (5) Y esto, desde luego, lo salva. Por supuesto, también me agrada que Eco no desprecie los conceptos de "Estilo" y "Comunicación", como se evidencia en toda su obra. Por último, el hecho de que Eco forma a menudo sus libros con artículos que antes ha publicado en revistas especializadas hace que su pensamiento avance (evolucione) con las páginas; así, al final de la obra que he citado, **La definición del arte**, se muestra aún más dispuesto al cambio hacia la relatividad (hacia la abolición de los absolutos, y por tanto de las definiciones). Quizás... en el momento en que yo escribo esto, él ya conquistó actualidades mejores.

4.—Gray, Bennison.—**El estilo-el problema y su solución**. Editorial Castalia, Madrid, 1974.

5.—Eco, Umberto.—**Ob. cit.**, p. 154.

Resumiendo, yo me propongo fundamentar en breve el derecho a la creación que, en nuestros días, cada vez más se pretende abolir a cambio de la obligación de criticar la obra del pasado. Echese un vistazo a cualquier revista o periódico actual de cultura, desde la **Revista de Occidente** hasta la más modesta, siempre que sea "oficial" en su medio. En ella predominarán los conocimientos sobre las ficciones, en detrimento de las fricciones mismas. Y no que no deba haber conocimientos, qué caray. Pero la abolición de un renglón a cambio del solo fungimiento del otro es como ver ganar al papá que, luego de oír los entusiasmos de su hijo a su regreso de la escuela, sus historias en las que el propio niño es héroe indestructible y bienhechor, le pregunta esta consabida orden: "Muy bien, hijo; muy bien. Pero hablemos ahora de cosas serias: ¿Qué tal van las matemáticas?"

2

Otro huesito indigerible para este apéndice inflamado es mi discrepancia con ciertas actividades político-culturales de Julio Cortázar, a cuyas opiniones al respecto podría considerárseme del todo adherido si no aclaro lo que sigue:

He hablado, en este **C.O.D.**, de **Rayuela**, novela insigne. Pero ese libro fue escrito antes de 1963, y yo lo leí por primera vez aquel mismo año, cuando yo mismo nacía. En el artículo a que aludo, no escatimo elogios a Cortázar por su obra literaria, y hoy sigo creyendo justa esa posición mía asumida en 1973.

Sigo creyendo a Cortázar un gran literato, y mi disgusto contra él no cae en el campo de la creación. El problema, aquí, ahora, es su política cultural, acaso reforzada por una imperdonable ignorancia de ciertos temas contemporáneos; sus cada vez más claros coqueteos con el comercio; su cada vez más decepcionante caída en las manipulaciones burguesas del cristianismo y su socia directa, la pornografía.

Cuando Cortázar concedió a **LIFE en español** su memorable entrevista en 1969, yo hubiera podido firmarla prácticamente toda (de haber contado con la impresionante riqueza idiomática y con la experiencia vital del argentino-francés, desde luego). Más tarde, yo

hubiera podido escribir cada uno de los párrafos de su polémica contra el uruguayo Oscar Collazos, en la que el propio Cortázar se postula dignamente en contra de las argucias fascistoides del Realismo socialista, dando a la vez un palmo de narices al imperialismo norteamericano que lo entrevistaba. Es decir, que durante mucho tiempo Cortázar fue la mano de papel que uno quiere estrechar a cada rato con amistad verdadera.

Pero, debo admitirlo, el entusiasmo y mi poca cultura de hace unos años, o mi aún no acabada maduración, me hicieron pasar por alto, desde **La vuelta al día en ochenta mundos**, tonterías como esta: "... la especialización mal entendida, contra la que se alza hoy en buena hora una actitud como la estructuralista". (6) contra el estructuralismo he dicho ya bastante; me referiré ahora sólo al comienzo de esta cita: muchas son ya las voces que han situado la especialización, bien o mal entendida, como un tremendo padecimiento, como una tristeza del hombre de hoy, y sólo una inconciencia muy grande o un triste acuerdo con lo negativo de nuestra cotidianidad pueden permitir la consideración de las especialidades como otra cosa cualquiera. Se ha hablado mucho, pongamos por caso, de los médicos que, por saber sólo del aparato digestivo, no ven en él sino eso: un "aparato" extramuros del hombre (aunque se halle intramuros), con terribles consecuencias de deshumanización e inutilidad clínica. Muchísimas veces, las enfermedades que matan tienen su origen en otra parte muy distinta de la señalada por el diagnóstico, la cual permanece oculta y desahuciada precisamente por ser tan poco asparentosa. Tecocracia pura. Y este ejemplo, lo sabemos, es transportable a todos los terrenos de la actividad humana, hasta llegar al bochorno de la escisión atómica, gran logro científico, éste, que no siente, como tal, ni la más mínima pena por la devastación de Hiroshima ni por representar al malévolos poder por el cual la destrucción definitiva se cierne sobre el planeta.

Conocía ya, sin embargo, varias pifias semejantes de Cortázar (7)

6.—Cortázar, Julio.—"Para llegar a Lezama Lima", en **La vuelta al día en ochenta mundos**. Siglo veintiuno editores, S.A., México, 1970. pp. 138.

7.—Por ejemplo, la que comenté en el artículo "Una de arena por las que se han ido de cal", aparecido en **El gallo ilustrado** (Suplemento dominical de **El Día**) del 18 de abril de 1971, p.p. 6 y 7. Allí lamenté la colaboración que Cortázar prestó a su patrona, la Editorial Sudamericana, S.A., de Buenos Aires, reordenando según temática o estilo, en el volumen **Relatos** (1970), los cuentos de los libros anteriores **Bestiario** (1951), **Final del juego** (1964), **Las armas secretas** (1964) y **Todos los fuegos del fuego** (1966), libros todos en los que las variedades temáticas y estilísticas forman, primeramente, un superobjeto espléndido para sentir nuestro tiempo permanentemente cambiante.

cuando salió a la luz, para proyectar sombras, su panfleto político-pornográfico **Fantomas contra los vampiros multinacionales** (8), editado por el periódico derechista mexicano **Excélsior**. (9) Me centraré ahora en él.

Sabemos que la manipulación gusta de conducir a sus víctimas por caminos sinuosos, lejos de la claridad del conocimiento y lejos de la congruencia emotiva. Sabemos que la manipulación es, como dice Erich Fromm, lo contrario a la educación. Y, en el panfleto de Cortázar, la manipulación aparece de diversas maneras, entre las que se destacan las siguientes:

a) El propio título del panfleto es ya una manipulación, en tanto que en él se falta al rigor terminológico de la Economía, que ordena distinguir entre empresas "multinacionales" y "transnacionales".

Estas últimas son aquéllas que operan sobre todo en países distintos del cual proceden, explotando los recursos y la mano de obra de esos mismos países, con capitales a veces superiores incluso el presupuesto del gobierno que, se supone, debería controlarlas. "Multinacional", por el contrario, es una empresa en la que concurren capitales de diversos países para lograr un fin común a todos ellos. En el interior del panfleto aparece alguna vez la palabra "transnacional", pero como si ya ni apareciera. ¿Le metieron en esto sus editores un gol a Cortázar, como los suyos a Gombrowicz al cambiarle el buen título **Pornografía** por el pornográfico de **La seducción**? No sería raro: el escritor es hoy, a menudo, simple instrumento de perversidades.

b) Cortázar, en la entrevista concedida a **LIFE en español**, censura esa publicación norteamericana por barnizarse de intelectualidad, de humanismo, incluso de autocrítica, mientras que en la 4a. de forros aparece el verdadero espíritu explotador y estupidizador que la anima, mediante el obligado anuncio de la **Coca-Cola**, transnacional de abolengo.

En esa entrevista, además, Cortázar declara que su socialismo no pasa por Moscú, y ese rodeo geográfico-ideológico a mí me pareció muy saludable mientras el camino opcional no había llegado al callejón sin salida de la reacción con máscara de vanguardia.

¿De veras no se habrá dado cuenta Cortázar de que su patrocina-

8.—Cortázar, Julio.—**Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar. Excélsior, México, 1975.**

9.—Me refiero, quede bien claro, al hoy antiguo periódico **Excélsior**, lleno entonces de colaboradores diz que de izquierda, y no al hoy francamente derechista, cuyos "nombres" han sustituido a los otros por obra y gracia de uná reyerta intra-burguesa.

dor, en el caso de **Fantomas contra los vampiros multinacionales**, era en aquel entonces nada menos que el periódico-bandera de la democracia cristiana mexicana? (10) En el interior del planfletito se menciona con desprecio la **Pepsi-Cola**, otro refresco trasnacional: pero esto, por lo dicho aquí acerca del **Excélsior**, no hace sino suponer que a Cortázar no le molestan tanto las empresas reaccionarias como los refrescos embotellados.

c) Por otra parte, la revista mexicana **Fantomas**, de tiras cómicas, de publicación periódica, es editada en español nada menos que por ese emporio trasnacional de la palabra impresa que es la Organización Editorial Novaro. ¿No bastaría esto para sentir un poquito de comezón en la mejilla del pudor, antes de solidarizarse con semejante negocio? Todos sabemos que en el mundo occidental (es decir, en el capitalista), casi nunca queda otro remedio, a quien trabaja en las letras, que comer del trabajo no creativo que enajena a las empresas editoriales, siempre también capitalistas por más carátulas revolucionarias que lancen al mercado. Yo, para sobrevivir, he trabajado para Novaro, y para esa casa editora trabajan aún, con igual fin, algunos destacados escritores de izquierda. Pero a ninguno de nosotros se nos ha ocurrido nunca enajenar al espíritu trasnacional nuestra literatura sino que, por el contrario, a veces hemos logrado que ella misma nos la publique respetándonos hasta la última de nuestras comas. Otra cosa ha hecho Cortázar reconociendo como amistad íntima a un personaje enmascarado de la propia empresa de que hablo.

d) El supuesto intento cortazarino de hacer honor a las palabras de Lenin en el sentido de que en la lucha revolucionaria hay que valerse incluso de las armas de la burguesía, intento para el cual el argentino-francés hace en el texto de los Vampiros numerosas referencias a su propia actuación dentro del Tribunal Russell II, que juzga crímenes políticos en Latinoamérica, ese supuesto intento, digo, no logra superar la definitiva carátula que entroniza como reciente conquistador y enajenador de la literatura al enmascarado **Fantomas**. Este, pese a luchar contra imaginarios maleantes (no tan imaginarios como él mismo, y es éste el peor de los detalles), no hace sino confundir aún más, como cualquier personaje de tiras cómicas, al lector medio, al lector carente de verdadera cultura.

El documento del Tribunal Russell II, que al final se incluye como

10.—El año de 1976 la Cooperativa del periódico **Excélsior** expulsó a sus dirigentes. Octavio Paz, que dirigía la revista **Plural**, dependiente de ese mismo periódico, también salió, y con él todo el grupo de intelectuales que la hacía. Esto hace pensar doblemente en sí Cortázar está de acuerdo con la Democracia Cristiana y sus maniobras.

apéndice, si bien digno en sí mismo, no deja de padecer el tremendo contrapeso de la citada carátula y de las primeras 66 páginas del texto, en las que además de todo campea el mensaje fundamental demócrata-cristiano (o sea el pornográfico), al que me referiré en el punto e). Más que un aprovechamiento de Cortázar para difundir las actividades del tribunal Russell II por los canales de la burguesía, su panfleto parece un aprovechamiento de la burguesía para enajenar incautos mediante la ingenuidad (¿la hubo?) de un gran escritor metido a político sin contar con la preparación (¿la honestidad?) necesaria. Lenin, hoy, se sabría de memoria su McLuhan. Qué digo; se habría adelantado, en lo que de bueno tiene, al canadiense.

Cortázar, por su parte, parece haber olvidado muy pronto la frase del propio Lenin que subraya uno de los títulos de su **Ultimo round** en dos tomos: "Hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía". (11) Creo que respaldar las transnacionales con el gran prestigio de que se goza, no es soñar en serio. Además, en el panfleto en cuestión se dice que Cortázar cede los derechos de autor de la propia historia al Tribunal Russell. Y, necesariamente, no obstante ello, fomenta con su solidaridad la idea de los comics, puñales visuales en manos del imperialismo.

e) La narración del panfleto abunda en pensamientos revolucionarios del narrador-autor, hermosura continua que, aun así, se ve oscurecida también a cada rato por pequeñas señales reaccionarias como la que aparece casi al final del primer diálogo, en la página 11, pues es el autor-narrador quien dice allí, buscando su tren:

—"Qué andén será, Dios querido".

Creo que en los **Cronopios** o en el **Libro de Manuel** hubiéramos encontrado, para un caso así, expresiones como:

—"Qué andén será, mierda, che.", o

—"Qué andén, será, puta que los parió.",

expresiones decentes sin discusión en tanto que auténticas de los personajes que en tales libros las hubieran acuñado. Al fin y al cabo, la vendedora belga de periódicos no debe de haber sabido español, y no se hubiera ofendido por creer que Cortázar se metía con ella. La expresión del panfleto de **Excélsior**, en cambio, resulta una verdadera majadería incongruente con el léxico de un intelectual-autor revolucionario que no se deja engañar por 4as. de forros con anuncios de la **Coca-Cola**. La gente a quien **Excélsior** representa

11.—Cortázar, Julio.—**Ultimo round**. Tomo II, tercera edición, Siglo XXI Editores, S.A., México, 1972.

habrá quedado muy complacida, pero yo me pregunto: ¿Es que el ahora autor-narrador-personaje Cortázar es cristiano? O, ¿habrá mediado, más bien, alguna cristiana caridad en el referido hecho? Carlos Fuentes, se sabe, sólo aparece en público si se le pagan mil dólares. Cortázar, se dice, no lo hace por menos de cinco mil. De aquí, amable lector, que yo me pregunte lo que me pregunto. Y la sospecha de que Cortázar habla como revolucionario pero cobra como pequeño-burgués se ve reforzada por la evidencia de que en México nunca ha hablado como escritor en público, y que sólo se le ha podido ver en televisión o en sesiones oficiales para juzgar en éstas, como siempre, crímenes políticos. Claro; sólo supongo. Pero si lo que digo es cierto, se sabrá pronto; porque cosas así no pueden ocultarse por mucho tiempo, y entonces sí que para qué recordar el insulto surrealista AVIDA DOLLARS a Dalí; para qué inventar otros. (12)

Otra pequeña señal, así de lujosa y muy emparentada con la anterior, es la lujuriosidad constante de Cortázar, de la que se cura en salud (no sólo de ella, claro) desde la página 21 del panfleto, en estos típicos términos suyos: "le caerá encima (al autor) uno de esos fariseísmos de la gente seria que para qué te cuento". Por mi parte, hace ya un buen rato que aprendí a desconfiar de tales curas en salud, y por lo tanto sigo con mi recriminación espumosa: en la página siguiente Cortázar expone dos cuadros del supuesto cómic original, en los que el güerazo Fantomas se despide de la morenaza con quien ha vivido una semana "inolvidable", para irse a resolver el grave argumento de la publicación, consistente en libros robados y bibliotecas enteras destruidas por nadie sabe qué gonobodrios malévolos.

Antes, los héroes masculinos de los comics sugerían ser homosexuales (o asexuados, como los ángeles de la iglesia católica) en tanto que jamás "daban color" más allá de las castidades novieriles propias de cualquier adolescente ingenuo.

Tal era el citadísimo pero no menos ejemplar caso de Clark Kent, Supermán, y su eterna noviecita santa Luisa Lane. Ahora, en cambio, son joyas cumbres de la virilidad, Fantomas mismo por delante, pues ya en su fase enmascarada se hace servir por puras nenas sexis de todas las razas, miniataviadas según los supuestos cánones de la

12.—Se trata de que Cortázar, en *Ultimo round*, Tomo II de la tercera edición, primera de bolsillo, Siglo XXI Editores, S.A., Méx., 1972, pp. 214-219, pone a Salvador Dalí como lazo de cochino, entre otras cosas, por, si bien "estupendo", "hijo de mala madre" (?) Acaba el comentario con este anagrama suyo, no demasiado feliz: DORS, DALILA, VA.

moda del año 2000. Véanse, para el caso, las páginas 26 y 27 de los **vampiros** cortazarinos y, también, todos los cuadernillos que la Editorial Novaro ha hecho sobre el enmascarado e internacional **Chucho el roto** (13) de los intelectuales.

Pero más importante, si bien desafortunado, es el hecho de que, en el pasaje que cito, sea la morenaza y no Fantomas quien califica de "inolvidable" la semana última, con lo que no deja de haber, ante la displicencia del güero, bastante de esa femenina mendicidad de cariño que tanto gusta a los "machos" sexistas de la actual cultura masculina. Y, aquí, ni modo de no recordar a Freud cuando dice que un señor de los llamados "mujeriegos" está bien cerca del homosexualismo, por aquello de que los extremos se juntan.

Indudablemente, Cortázar se identifica con el enmascarado. De entrada, describiendo lo que sucede en el vagón en que viaja, se pone a presumirnos de la "sofisticada" romana que está frente a él y a la que, sin rubor cual ninguno, intenta tibiamente seducir aunque, para envolverlo todo con carices de la política o revanchismo bárbaro, use el envidioso término "colonizar". Luego, el propio Cortázar nos deja entrever sus amoríos con Susan Sontag:

"—Susan tiene razón —dijo Octavio (Paz)—, tampoco yo me había dado cuenta.

—¿Te llamó antes que a mí? —dijo el narrador, con los celos que correspondían...".

Ya que, un poco atrás, puede leerse:

"—Siempre me quedo corta cuando te trato de estúpido —dijo la voz de Susan—. El señor está encantado con el **happy end**, se tomará un buen whisky (maldito sea, aquí no hay más que jugos intectos) y se irá a la cama con una pelirroja o solo, que me da lo mismo para que sepas. La conciencia tranquila, el pijama bien planchado, los dientes brillantes porque él usa dentrífico Protirene que le hace tanto bien al nene", amoríos que a nadie interesan sino a tarados intelectualoides de esos que necesitan gritar que un talento de la talla de Cortázar se pasa los supuestos convencionalismos amorosos pequeño burgueses por donde menos le lastiman. Muy otra cosa, digamos, hace Neruda al hablar de sus nada pocas mujeres. Pero los de él, ya lo insinué, eran amores, entregas verdaderas dignas de quien en mucho, de veras, valora al ser humano.

En la actitud de Cortázar no hay sino falta de pudor, y eso es lo que la reacción busca imbuir en el intelectual contemporáneo, último reducto para el cambio posible: la transformación de su amoralidad,

13.—Célebre ladrón de la etapa porfiriana final de México (1905-1910) que, se dice, robaba a los ricos para dar a los pobres.

siempre superior a todo juicio, por inmoralidad, libre de juicio sólo porque los jueces pertenecen a la misma clase que la propicia, pero causante axiomática de la degradación de que esa misma clase se vale para explotar y asesinar a sus anchas sin que le importen mayor cosa otros juicios que, al fin y al cabo, sólo harán pasiva historia. Hablo, claro está, de las actividades del bienintencionado, pero hasta ahí, Tribunal Russell, con todo y Cortázar, por qué no; luego hay desdoblamientos como los del modelo Fantomas, que lucha a ratos por hacer el bien.

Y, por encima de todo esto, queda la incógnita de si Cortázar no desea convertirse en personaje de tira cómica para hacer el bien cómico desde allí, al no poder o no querer hacerlo en la realidad, en serio. Recomendando al lector, para enriquecer su visión sobre el largo punto que ahora termino, la consulta del libro del intachable uruguayo Mario Benedetti que se titula **El escritor latinoamericano y la resolución posible** en el que, con toda ecuanimidad, sabiduría y elegancia, no deja de decir cosas semejantes. Lamento no haber conocido sino muy recientemente este libro, pero ya también borderé sobre él en el futuro.

Por último, habrá quien diga, liberalmente, que **Excelsior** sólo ha querido hacer negocio con el nombre de Cortázar, sin importarle más. Yo opino, sin embargo, que empresa tal no hubiera aceptado hacer ningún negocio que aun en mínima forma fuera en contra de las seculares rigideces del pensamiento judeo-cristiano, en contra de su interes por imponerse a la libertad del intelecto, si en ese negocio no fuera la seguridad, precisamente, de ganar la capciosa partida contra los ingenuos.

Cito a continuación medio párrafo de un largo pero no menos bello y lúcido artículo de Cortázar, aparecido en la revista **Nueva Política** la cual monografiza sobre **El fascismo en América**:

... la lucha contra el fascismo es más imperiosa que nunca porque él representa el salvoconducto para lo peor del animal humano; pero esa lucha no es suficiente si no se empieza por dar un paso atrás para englobarnos a **todos** en la perspectiva de un sadismo latente y mucho más intenso de lo que quisieran hacernos creer los humanistas liberales y los pacifistas ingenuos. Porque si no buscamos las razones profundas de ese sadismo y los medios de anularlo o de sublimarlo, es evidente que las meras presiones sociales de los sistemas democráticos sólo conseguirán lo que se ha conseguido hasta ahora: la máscara de pueblos pacíficos debajo de la cual hay cantidad de rostros esperando su hora, como en Chile antes del putsch, y la virtual explosión de la agresividad y la violencia

apenas una corriente fascista se abra paso en la estructura política, simplemente porque esa corriente contará de inmediato con múltiples adherentes, tengan o no clara conciencia de las motivaciones profundas de su adhesión a los slogans de esa política". (14)

Lástima de Cortázar ignore (quiero creerlo) que la pornografía busca como fin ulterior el sadismo para que de ahí proliferen la violencia, maniobra muy *ad hoc* con la mentalidad cruel que el sistema guerrero necesita para subsistir. Lea el lector, si es tan amable, el **Informe Lonford** sobre la pornografía que yo leí después de publicado el ya referido **Nimodismos**. Lo siento, de veras, por Cortázar más que por nadie.

3

En cuanto a Juan Manuel De la Rosa y su entrega al papel "hecho a mano", actividad de la que yo desconfié en un principio, debo concluir que, en efecto, su obra más reciente (como la anterior) está llena de belleza. Ha juntado pulpas coloreadas para hacer cuadros policromos desde su esencia misma, igual que Le Corbusier coloreó de antemano el cemento de los estrechos y fascinantes "ábsides" de la iglesia Ronchamps. Hay, en el juego de colores de esos cuadros de De la Rosa, bastante de aleatorio; pero lo aleatorio, en los buenos artistas, es siempre bello, lo que ya no es tan aleatorio.

Hay también, en la obra reciente de nuestro artista, "collages" en los que la materia "extraña" se halla incrustada en el papel, pues el procedimiento ha sido en ellos el mismo que en el caso de los simples juegos de colores. Pero, asimismo, De la Rosa ha hecho collages en papel de colores, con muy variadas posibilidades. Y, desde luego, ha hecho los prometidos "relieves" profundos que yo esperaba desde la primera carta que me envió en su papel hecho a mano. Predominan, en este aspecto, los cuadros "sígnicos" que hacen del papel verdaderas lápidas que mucho recuerdan las placas de asbesto que sirven de molde a los cilindros de plomo, llenos de letras en negativo, de las rotativas de periódicos. Y también recuer-

14.—Cortázar, Julio.—"Los lobos de los hombres". en la **Revista Nueva Política**, Fondo de Cultura Económica, México, No. 1, enero-marzo, 1976, pp. 17 y ss.

dan, por referirme a algo que nos toca muy de cerca, los muros tallados con un barroco sublime por los mayas de Uxmal. Cada cuadro de éstos de De la Rosa que he conocido, sobra decirlo, es, al fin, una interesante y bella "esculptopintura".

Ahora bien, el motivo más principal de este agregado a la apendicitis del **C.O.D.** es una confesión y un reconocimiento que debo a De la Rosa en cuanto al trabajo manual en sí mismo; trabajo, como antes dije, pleno de sensaciones "táctiles" humanizadoras.

Influenciado por su trabajo, decidí aceptar una invitación de la poetisa y editora Elena Jordana para hacer un libro precisamente "a mano", para su colección editorial "El mendrugo". Aunque hace mucho que me muevo en el ambiente de las imprentas, fue importante para mí esta experiencia de hacer el librito (15). Hubo que mecanografiar con toda exactitud el original, hacer estenciles, imprimir, sellar las tapas de cartón, doblarlas, lo mismo que las planas ya impresas, y encuadernar uno por uno los trescientos ejemplares de la edición. Por supuesto que el reducido tiraje vuelve un tanto elitista el asunto, así como el trabajo de De la Rosa produce ahora cuadros únicos después de que de una sola plancha sacaba él antes muchos ejemplares. Pero la experiencia humana es en cada caso rica, y sobre todo que los textos de aquel librito, como explico en la nota 13, pertenecen en última instancia a este mismo **C.O.D.** a punto de terminar. Por su parte, De la Rosa sigue haciendo grabados. Además, el librito, llamado **Diario Burocrático**, fue hecho colectivamente, pues se trataba de una promoción de varios escritores, y unos mecanografiamos o imprimimos lo de otros, sellamos o doblamos lo de todos. Experiencia adolescente, si se quiere, pero muy necesaria de vez en cuando en esta rutina de años y años de una adultez sin misericordia.

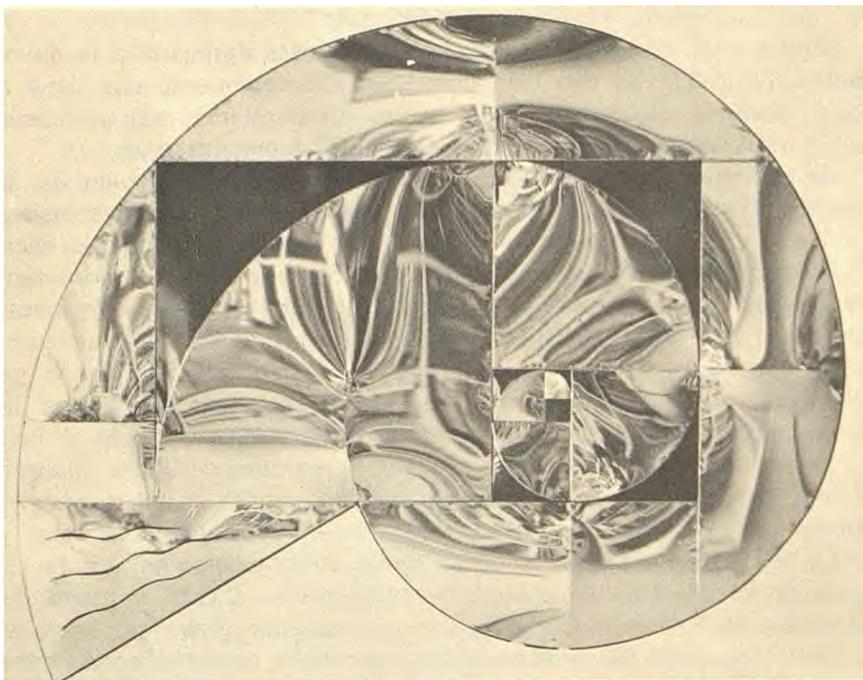
Y en esto quedamos.

4

Postscriptum: Como era de esperarse, a la hora de estar publicándose este libro, ya Santos Balmori está haciendo cuadros que no lo son. Es decir, se halla elaborando "irregulares" como Bonalumi, de

15.—**La pornografía.**—Informe Longford. Ed. Grijalbo, S.A., México, D.F., 1975.

una belleza por demás exquisita. Baste como ejemplo el caracol con el que cierro. O con el que abro; será cosa de ver después.



TEXTOS DE ESTE LIBRO PUBLICADOS CON ANTERIORIDAD:

- 1 LAS ACADEMIAS DE BRASIL; ARTE ABSTRACTO; CONTESTACION PARCIAL A UNA ENTREVISTA y LOS VIENTOS, en *El rehilete*, Méx. Nos. 30-31, abril de 1970.
- 2 LA BOLA DE CRISTAL DE LA ANGUSTIA; DESCRIPCION DE UN CARTEL Y UN HOMBRE COBARDE, en *Revista Mexicana de Cultura* (Suplemento dominical de *El Nacional*), Méx., No. 90. 18 de octubre de 1970.
- 3 FEDERICO EL GRANDE, en *Revista de la Universidad de México*, Méx., Vol. XVII, No. 2. octubre de 1972.
- 4 FUERA DE LA CANICULA, PERO DENTRO DE ELLA, en *Revista de Bellas Artes*, Méx., mayo-junio de 1973.
- 5 LA MANIFESTACION ANTIACENTO, O ¡QUE DOMINE ME TRAIGO, MI CUATE!; YO TAMBIEN HABLO DE "RAYUELA" Y PORNOGRAFIA Y ASOCIADOS, en *Nimodismos*. Casa de la Cultura, Toluca, Méx. 1973.
- 6 COSAS QUE PASAN, AMIGO MIO, EL CANTO DEL CORAL, LO QUE CUENTAN LOS PARIENTES QUE ACABAN DE REGRESAR DE ALLA; EL INFIERNO DE LOS SUICIDAS y SILOGISMO POR LA MAÑANA, en *Viva*, suplemento dominical de *Ovaciones*, 6 de octubre de 1979.
- 7 ETERNIDAD DE MIGUEL ANGEL, en *Revista de Bellas Artes*, Méx. No. 30. Nueva Epoca. noviembre-diciembre de 1976.
- 8 RANCHERIA y DIARIO BUROCRATICO, en *Diario burocrático*, Ediciones El Mendrugo, Méx. 1976.
- 9 OCTAVIO VAZQUEZ: LOS DOLOROSOS SOMBREROS DEL ANTES Y EL DESPUES, en *Plural*, Revista mensual de *Excélsior*, Vol. VI, No. 6, marzo de 1977.

INDICE

Las Academias de Brasil	9
Cosas que pasan, amigo mío	10
Federico El Grande	12
La manifestación antiacento, o Qué Dómine me traigo, mi cuate	25
La bola de cristal de la angustia	50
Tan fáciles que serían las cosas	53
Arte abstracto	54
Los vientos	56
Contestación parcial a una entrevista	57
Lo que cuentan los parientes que acaban de regresar de allá	59
Eternidad de Miguel Angel	61
Yo también hablo de "Rayuela"	64
Diario burocrático	78
Descripción de un cartel	88
Silogismo por la mañana	92
Macbeth, Macduff y Macpato	93
Ranchería	96
Socio consumidor	110
¿Por qué McLuhan?	112
Carmina, la gitana	128

El Infierno de los suicidas	130
Sueño	131
Pornografía y Asociados	133
Fuera de la canícula, pero dentro de ella	151
Hombre cobarde	158
Privacoteca	160
Octavio Vázquez: Los dolorosos sombreros del antes y el después	160
Tomás Zurián: La perfección de las imperfecciones	174
Santos Balmori: La mexicanidad asumida a conciencia	185
Juan Manuel De la Rosa: Una consignación de la relatividad	206
Apendicitis	216
1	216
2	220
3	228
4	229

Este libro se terminó de imprimir el mes de enero de 1980 en los talleres de la Editorial y Litografía Regina de los Angeles, S. A. Consta de 236 páginas en papel Cultural de 60 kilogramos y forros en cartulina Couché. Cubiertas de 123 kilogramos. Se imprimieron 2,000 ejemplares encuadrados a la rústica.

ict

SEP

**RED ESTATAL DE BIBLIOTECAS
PUBLICAS DE TABASCO**

REB/018

ESTE ES EL AUTOR

Andrés González Pagés nació en Villahermosa, Tab., en 1940. Ha dirigido o codirigido las revistas literarias **BUSQUEDA** (Cafés Literarios de la Juventud), **MESTER** (Taller de Juan José Arreola), **Volantín** (INJUVE) y **JUEGO DE PALABRAS** (IPN). También ha sido director de varios talleres literarios. En los años de 1969 y 70 fue becario del Centro Mexicano de Escritores y en 1970 obtuvo el Premio Nacional de Cuento otorgado por la Secretaría de Educación Pública. Ha visto editados con anterioridad seis libros: **LOS PAJAROS DEL VIENTO** (prosas poéticas, 1965, Ed. de autor); **COSAS DEL TALION** (cuentos, 1973, Ed. Novaro); **NIMODISMOS** (ensayos incluidos en este libro, 1973, Col. Abra Palabra); **TRES HISTORIAS FRENTE AL MAR** (guión cinematográfico, 1973, IPN); **DIARIO BUROCRATICO** (relatos y aforismos incluidos en este libro, 1975, Ed. El Mendrugo) y **LETRAS NO EUCLIDIANAS** (ensayo y antología de cuentos, 1979, Ed. El Caballito).

NT:14813

Serie Literatura