

PRESENTACIÓN por Fernando Reyes Heredia

JOSÉ LUIS CUEVAS

VOZ VIVA DE MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

JOSE LUIS CUEVAS

UNIVERSITY OF MEXICO

DIRECTOR GENERAL DE BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

PRESENTACIÓN

EL MUNDO DE CUEVAS

Mi amor por la pintura se lo debo a Rembrandt. Hace muchos años, en una sala de Uffizi, vi separados por un cuadro cualquiera dos autorretratos suyos. El primero era de un joven y el segundo de un viejo que aparentemente no guardaba ninguna relación con el anterior.

Ya principiaba a preocuparme mi propio, imperceptible, fatal deterioro y aquellas dos imágenes me situaron brutalmente ante una realidad que entonces, larvada e informe, apenas presentía y me angustiaba ligeramente: la edad nos convierte en monstruos.

Después tuve ocasión de ir a Viena, a Leningrado, a Madrid, a París, a Amsterdam, a La Haya y pude familiarizarme con la cara del Mago. El joven pintor orgulloso y secreto se asoma a la vida. El pelo rizado, la boca sensual, el cuello carnoso y fuerte, los ojos serenos escrutando desde las sombras. El joven tocado por un sombrero y llevando un peto de acero donde brillan los clavos. Famoso, recién casado, enamorado de su mujer, una rica aristócrata, nos permite compartir con él algo de su felicidad. Sentado en un banco, de espaldas al espectador, una mano sostiene una copa, con un brazo rodea la cintura de su mujer y vuelve la cara iluminada por el deseo y el vino.

Luego andando el tiempo pinta el retrato de su madre. Las manos viejas, marchitas expresan todo el dolor y los trabajos del mundo. Con ese cuadro llega a la encrucijada. Los burgueses lo abandonan, muere su mujer dejándole un hijo pequeño, la fortuna le vuelve la espalda. Y cuatro años más tarde aquí está de vuelta. Ahora es el hombre que sabe. ¿Qué sabe? Ni él mismo podría decirlo. Sus ojos castaños han cobrado una conmovedora profundidad y no miran al mundo retándolo sino a nosotros mismos, y su mirada llena de piedad nos desnuda, nos traspasa, nos cuestiona. No podemos olvidarla nunca. Es nuestro testigo, nuestro juez y de una manera singular, nuestro hermano.

Al pintarse una y otra vez, al elegirse como modelo, Rembrandt dejó de ser él mismo para darle al hombre —diría la humanidad si no me espantara esa palabra— su propia cara.

Con una sola pincelada describía su ruina creciente, su implacable y atroz deterioro, sus desventuras, su soledad, las muertes que se le iban acumulando. Una textura, una coloración, un trazo negro le bastaban para expresar el derrumbe de la piel, las venillas rojizas de los pómulos, los pliegues de la boca, las arrugas.

El paisaje erosionado se levantaba o se hundía, los labios se ple-

por *Fernando Benítez*

gaban, el pelo rizado y negro clareaba, se blanqueaba y en medio de la destrucción, los ojos castaños seguían conservando el destello de un fuego a punto de extinguirse.

En el último autorretrato, el viejo se había puesto un turbante y sus ojos cansados miraban desde la pared del Mauritius a las muchachas de minifalda que se apartaban con disgusto del abuelo y preferían volver a la perla de Vermeer que semejante a una luna iluminaba el cuello oscurecido de otra muchacha congelada en el tiempo y que por ese hecho resultaba su contemporánea.

Una tarde de 1969, Mariana y Ximena, las hijas de José Luis Cuevas le habían puesto a su gato bigotón una boina, una especie de gorguera y jugaban al Gato-Rembrandt. Pensé que el hijo del maestro, Titus, podía haber jugado también al Gato-Rembrandt y que el padre se habría reído mucho de aquella broma.

El Gato como Rembrandt me llevaba al Autorretrato-como-Rembrandt de José Luis, litografía fechada en 1962, cuando tenía 28 años de edad. El juego se repetía. La máscara de Rembrandt, cedida al mundo, se la había puesto José Luis, el joven pintor, y era imposible decir quién era quién ni a que época pertenecía el doble autorretrato. Quedaba una realidad sin nombre, una máscara ambigua de yeso, la mitad blanca, la mitad oscurecida, una viva y otra muerta, pero su ambigüedad no autoriza a decir qué parte es la joven y qué parte la vieja pues sobre las dos ha bajado la sombra del tiempo y ha roto la máscara. Los ojos asimétricos han dejado sus cuencas pero nos miran todavía, nos penetran, nos reprochan algo, como dicen que miran los ojos de los espectros.

Carlos Fuentes en su ensayo sobre Cuevas, al situarlo dentro de la Plástica mexicana dice que es uno de los artistas verdaderamente modernos de México, porque paradójicamente es uno de los más antiguos. Su observación abre un nuevo camino hacia el misterio de su obra. Si el arte de México se inicia en el arcaico con la máscara donde la vida y la muerte comparten el mismo rostro partido en dos mitades, nos es posible insertar su Autorretrato-como-Rembrandt en una tradición donde la dialéctica de lo sagrado —vida, muerte exige un término contradictorio. Es necesario matar la planta

para que renazca la vida y se establezca la agricultura; es necesario matar al animal para fundar la caza y renovar la existencia humana.

A Cuevas le es necesario destruir la forma para fundar el espacio y el tiempo del arte, el espejo de obsidiana en el que va a contemplarse el hombre. Siempre hay un asesinato en el fondo de todo acto significativo, en el fondo de toda renovación. Cuevas recuerda el asesinato y ejerce un homicidio deliberado asumiendo su responsabilidad ante el mundo. Quizá no hay otra manera de pintar al hombre que mostrándolo abierto en canal, y echándole a la cara sus crímenes, su locura, sus bufonerías delirantes. Descendemos del Zompante —el altar azteca de las calaveras— y del Pudridero de Felipe II. Su arte es siempre un rito sacrificial, un degüello de inocentes, la sangre vertida de una víctima propiciatoria, Justina, la del Marqués de Sade, ha muerto. Su enorme cabeza yace troncada. Nadie le ha cerrado los pequeños ojos y los mantiene fijos en la visión de su muerte. La pequeña boca —su pequeñez aumenta el horror— también abierta, ya no es fuente viva de delicias, sino pozo de agonía interminable. La nariz convertida en un gusano prolifera gusanos. El pelo espeso es su mortaja.

En la litografía llamada Gusanera, la cabeza de Justina se ha convertido en la calavera de Justina. Cuevas borró la piedra litográfica y aprovechando el contorno de la cabeza trazó la segunda fase del proceso, de nuestro proceso.

Como toda la pintura moderna, de un modo o de otro, nace y converge en Picasso —una libertad amputada de su maestría— nadie ha insistido en el hecho de que José Luis Cuevas ha logrado hermanar la pureza y sensibilidad de su dibujo a la textura y al simbolismo del arte moderno. En la osamenta la carne extingue sus llamas y concluye el festín de los gusanos. Cuevas lo prolonga al transformar la anatomía en geología. Los gusanos siguen allí ahitos e inmóviles. Toman la forma de los cuernos, se doblan sobre sí mismos en la totalidad de los círculos, pero ya no son gusanos, sino cavas y aortas segadas y el cráneo de Justina recuerda extrañamente un corazón y la boca abierta, desfigurada, un claustro materno rebosante de formas fecales.

La calavera-gusanera de Justina es nuestro Xipe Totec, el Dios de la Muerte y de la Primavera que se viste la piel del sacrificio para simbolizar la renovación de la vida. De nuevo en la dialéctica de lo sagrado, un término contradictorio asegura la continuidad de la existencia.

Otra litografía perteneciente a la serie “Los mundos de Kafka y Cuevas” también representa una calavera que sería fácil insertar en la línea del arte antiguo pues descende del cráneo de cristal de roca conservado en el Museo Británico. Sin embargo, toda comparación, por sugestiva que nos parezca, es un malabarismo. Los mayores artistas, debido a su divina capacidad de transformarse en mundo —como los grandes dioses— pueden ser vistos desde los ángulos más opuestos y sufrir los mimetismos más caprichosos.

Sólo se sostienen en sus valores propios y en la respuesta que den a las interrogantes de su tiempo. Esta cabeza inflada, destruida, manchada, pasiva “es la del hombre actual que ha perdido la capacidad de enfrentarse a sus acusadores. ¿No te queda ni una chispa? ¿No te puedes alzar y hacerte valer?”

¿Y por qué lo acusan? ¿Y quién lo acusa? Es el uso judicial el que hace la autoridad, o según dice una copla veracruzana:

*La ley es como el cuchillo
no ofende a quien lo maneja.*

Cuevas dibujó al pequeño abogado, al cínico, ambiguo y desafiante pequeño abogado de México, de América Latina o del fascismo. Es el juez, el agente del ministerio público, el procurador, los que

crean los conflictos y meten a la cárcel a los inocentes acusándolos de todos los delitos contenidos en el Código Penal. Es el pequeño abogado que ordenó la matanza y dijo con la misma sonrisa suficiente y provocativa: “Nosotros no estamos heridos, no guardamos rencor, ni deseo de venganza.”

Es un pequeño abogado y todos saben que detrás de él está otro abogado, otros muchos abogados mayores que le dan al proceso su carácter infernal. Nadie sabe finalmente quién acusa y por qué acusa. El ritmo sacrificial es inexplicable.

Aquí está la Mujer Barbada del Españolito que figura en un nicho, públicamente cubierto, de la casa del Duque de Lerma. Es un monstruo de feria. Su cara de monarca asirio, la endurece más el enorme bigote que forma un tridente capilar con la barba. No esta cazando leones desde su carro este espantoso guerrero ebrio de sangre, sino dándole uno de sus enorme pechos a su hijo, al mismo tiempo que se levanta con una mano de uñas pintadas la falda para descubrir sus piernas elefantiásicas en una de las cuales se enreda la serpiente anunciadora de lo nefando y lo prohibido. Es la antimaternidad, la caricatura blasfema del símbolo cristiano: La Virgen María y el Niño. A sus pies, envuelta en un manto negro aparece la Celestina, y Cuevas, sustituyendo al monstruo se ha pintado en el nicho, y contempla fascinado la escena.

Cuevas traslada a veces su caballete a Charenton, al cuarto de un hotel donde una pareja de seres grotescos termina de hacerse el amor, figura en los anuncios que fija la policía buscando los criminales prófugos (wanted), discute temas religiosos con el obispo, aparece en compañía de prostitutas y payasos, en el margen de sus cartas, en cualquier rincón, en un recuadro, o medio acostado en su cama observando las bestias nocturnas que lo visitan durante el sueño. Se pinta de memoria sin valerse del espejo tradicional. Es un pequeño dios que preside su creación sin disgusto y sin complacencia. No hay fronteras entre el sueño y la realidad y transmite al espectador su vivencia, pues nosotros ante sus dibujos, tampoco sabemos si esas visiones las hemos visto estando dormidos o despiertos. De cualquier modo ellas confirman una certidumbre: estamos habitados por monstruos. Los corremos al desván, los encerramos en el subconsciente con doble llave y fuerzan la puerta y se nos aparecen.

*

Su arte penetra en el hombre y el hombre sigue siendo el mismo de siempre a partir de los griegos que crean el naturalismo, la democracia y la esclavitud. Heredero de la pintura mundial —ante todo de Picasso— heredero del cine —Chaplin, el Bizco Turpin, Drácula, Frankenstein— heredero de Kafka o de Quevedo sus símbolos convienen a todas las épocas. En su apunte de Wall Street pinta a un banquero. Su mano tiene 10 dedos, un bombín remata su cara codiciosa de payaso. Es un bufón trágico: puede caracterizar a Espinosa Iglesias, a Legorreta o a Morgan porque simplemente es la imagen universal del banquero.

La litografía de la Celestina, por su fuerza expresiva, trasciende a la alcahueta. Gárgola que corona los templos modernos, lleva en la mano un gran pedazo de carne, porque es la gran traficante de la carne. La vieja correveidile ha ampliado su negocio. Vende carne en gran escala a Biafra y a Nigeria, a Israel y a los árabes, a los vietnamitas del sur y a los del norte para que el equilibrio se sostenga y el mundo siga su marcha.

No hay compasión para el hombre y qué gran compasión se desprende de estas figuras. Qué lacerante es nuestra comedia. ¿Quién piensa en la avara asesinada viendo el retrato de Raskolnikov tan intenso y dolorido como el del Hijo Pródigo del Bosco? Ha tratado

de romper un orden social que a él, como a millones de rusos destruye cometiendo un crimen mucho menos horrendo, pero ese crimen justificado por la razón no funda nada trascendente, es estéril y sólo el amor de Sonia y a Sonia es capaz de redimirlo.

El tema de los dictadores plantea a otra luz el mismo tema. ¿Qué orden social defienden los dictadores latinoamericanos? ¿Es un orden el que establece el reinado de los militares o el de los comerciantes y el reinado de la miseria, de la ignorancia, de la ineptia y del crimen institucionalizándolos? ¿Una tecnocracia irrisoria, en el mejor de los casos, puede sustituir el reino de la justicia y de la libertad?

Se habla mucho de la política tradicional de pan y palo y después de cuatro siglos los pueblos saben que siempre ha escaseado el pan y han abundado los palos.

Los poderosos hablan mucho también de que la miseria fatalmente engendrará la violencia —antes la indentificaban con el comunismo— y no sólo practican la violencia represiva utilizando los recursos del Estado, sino que lejos de hacer concesiones, tratan de acaparar cada vez más mayores riquezas, mayor poder, y así se ha llegado a la situación actual de América Latina. No hay un mercado interno y por lo tanto las fábricas trabajan a menor capacidad. Los que se visten de harapos no pueden comprar telas, ni alimentos ni artefactos industriales y peligran las ganancias. “Exijan a sus ricos lo que nos exigen a nosotros —dicen los imperialistas norteamericanos— pero independientemente de que llamarían comunismo a la realización de esta exigencia, ellos no están dispuestos tampoco a pagar un precio más justo a los ricos acaparadores de las materias primas. Ninguna nación prospera sufriendo la carga de dos colonialismos: el exterior y el interno.

Debo repetir que Cuevas no personaliza, no cuantifica la explotación. Su papel es el del artista, el de crear símbolos. El símbolo de la bota militar, el símbolo del juez —del legalista enemigo de la justicia—, el símbolo de la vendedora de carne humana, el símbolo del orden social, el símbolo del hombre inerte, el símbolo de la locura y del horror que habitan el espíritu humano.

*

El arte de Cuevas es un diario donde lleva el registro cotidiano de lo visto y lo vivido. Una hoja de papel escrita e ilustrada. Dibujo y caligrafía forman un todo, se complementan. Son su memoranda,

su ayuda memoria, su cuaderno de apuntes, los bocetos que alguna vez serán aprovechados. Su utilización ulterior es meramente accidental. Estas hojas tienen un valor plástico, constituyen una obra de arte y viven y se justifican por sí mismas. En la totalidad de su obra juegan el papel que él mismo representa en sus dibujos: el elemento intruso, perturbador, la anotación colateral, el impromptu, para decirlo con sus propias palabras.

¿Qué es lo concluso o lo inconcluso en el arte y en la vida? ¿No somos proyectos? ¿No somos nuestros propios intrusos? ¿No somos una serie de impromptus, de excrecencias, de anotaciones colaterales?

Cuevas ha sistematizado la espontaneidad del boceto, la suma de los imponderables llevándola a obras muy elaboradas como el cartel para el Festival de Música de Los Ángeles o la litografía de Jack el Destripador en su serie del Crimen. La Mujer que toca su doble flauta —el caramillo de los sátiros— es un monstruo hechicero fabricado a base de bocetos. Diversas caras la preñan, la deforman, la visten, la configuran. Una pequeña cara idiota sopla el enorme trombón o la sombra del trombón. Una cara flota como un globo sobre el borde izquierdo de la silla, emanación, brote de los rostros viscerales contenidos en su cuerpo. La música lleva la música por dentro. Representa la orquesta de las cien caras anónimas, la suma de los bocetos de las caras de los compositores y el resultado de esta combinación real es una imagen de gran lirismo, una totalidad fragmentada, rota en apariencia, hecha de añadidos que establecen la magia de la música sobre un fondo naranja, raspado y rayado, auto-destruido como una sinfonía de Schoenberg. El “Música Maestro”, de Alfonso Reyes lo utiliza Cuevas y lo conduce a su extremo. Toda la orquesta y todos los compositores. No importa que estén vivos o muertos, sino que la pirámide monumental cante, exprese la espiritualidad de la música o el horror de Jack el Destripador, el monstruo de las siete cabezas contenidas en la mancha de tinta que es el verdadero monstruo, el que nos espera a la vuelta de la esquina o nos acecha en la orilla de la cama para sacarnos el mondongo y podamos contemplar nuestro inefable relleno.

Es una película de episodios y estamos en el primer rollo. Disolución de Rembrandt. Aparición de Cuevas-Espectador-Actor-Cómplice-Testigo. Secuencia de Kafka. Secuencia del Dictador. Secuencia del asilo de locos. Secuencia de la Mujer Barbada. La película es la pesadilla de Cuevas, la de nosotros. El artista se ha convertido en mundo, en nuestro mundo.

“CUEVAS POR CUEVAS” NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS

CARA I
Duración: 19'50" Nací un día de febrero. Fue en 1934. Aunque en México hay siempre frío, me dicen que ese invierno fue inclemente y feroz. Me llevaron a mi casa en el Callejón del Triunfo, vivienda de mi familia en los altos de una fábrica de papel. Lo primero que mi memoria registró, fue las resmas, los recortes que se esparcían sobre el suelo como serpentinatas abatidas. Era siempre el carnaval que pasaba por mi casa. Las perforadoras hacían confettis. Siempre era febrero en la casa y esto me hacía nacer todos los días.

Debo haber comenzado a usar el papel desde muy pronto, porque éste es quizá el primer deleite que recuerdo. Cuando me lo arrebatan me tiraba sobre las baldosas de la cocina y pintarrajeaba con carbón. Siempre, al fin, me procuraba un pedazo de aquella materia dócil y preciosa para mí y lo garabateaba hasta el abuso.

Lo primero que vi con atracción especial era una serie de muñecos que pendían de la cuna. Los habían comprado en el mercado. Eran un poco marionetas y un poco reencarnación de viejos dioses o protagonistas de vetustos mitos. Casi aseguraría que mi retina los fijó en mi recuerdo a partir de mi primer año de vida. Eran monjas, toreros, calaveras y lloronas. Todos tenían un cuerpo ancho y muy flacas extremidades. Por ellos supe por primera vez cómo estaba hecho el ser humano.

A través de la ventana, subido en una silla, un día, no sé cuán temprano en mi niñez, comencé a descubrir el vecindario. Visto desde arriba era mejor. Lo abarcaba todo. Si salía con mi nana, la vista se me cansaba desde abajo. Apenas veía. Por eso era mejor para mí otear la calle desde una ventana alta que mirar los muros desde el suelo.

La pared de frente a la casa era para mí infinita. Parece que emanaba un raro olor, como ciertas esquinas huelen a los perros. No pocas veces en el día se detenían transeúntes y orinaban. Me divertía observar el chorro que como un nuevo río se extendía y saltaba de la acera al polvo de la calle. Allí se mezclaban polvo y orines. El polvo lo chupaba con sed. Todo acababa en un poco de posible fango. En aquella pared había agujeros, mejor dicho, ventanas como agujeros. De ellos salía una portezuela, patinada de mugre, que se abría a cada rato y un rostro de mujer decía algo a los hombres que pasaban y a los hombres que orinaban. Eran rostros pintados, a veces sin dientes y a veces con dientes de oro que refulgían a la distancia. Cuando mi nana me llevaba por la calle frente a aquellos extraños postigos yo le preguntaba qué eran aquellas mujeres

tan gritonas. Enojada, me hacía volver la cara en dirección contraria y no entendía las palabras que mascullaba.

Un día, vino un hombre cubierto de harapos a usar la pared para hacer sus aguas. Después que observé el curso de su río lo vi sentarse y comenzar una peculiar operación. Desde la ventana, todo ojos, yo quería descifrar cada movimiento de sus manos y de una de sus piernas. Ahora recuerdo lo que antes me resultó tan confuso. Empezó a quitarse lentamente una venda de costal de una de las piernas. Según la desdoblaba se hacía más turbia: negro y rojo, unido, duro y seco. Finalmente se abrió toda y me permitió ver una gran llaga, que destilaba densa pus. Vi por primera vez abierta la carne de un ser humano. Era muy roja, brillante, lustrosa y se iniciaba en la rodilla.

Extrajo de sus harapos un trapo sucio y comenzó a curarse. Escupía una de sus puntas y lo aplicaba a aquel pedazo abierto de su cuerpo. La saliva se unía con el pus y hacía más lustrosa la llaga.

Recuerdo que no sentí náuseas ni terror. Casi diría que fijé aquel primer incidente mío con el dolor como algo fascinante y nuevo dentro de mi limitada vida visual. El mismo hombre volvió varias veces después y repitió la operación. Una vez, una mujer que asomaba su cara chata por una de las ventanas, lo increpó o pretendió echarlo. Al menos, eso creí entender. El hombre se quedó, sin embargo. Se quedó todo el día. Yo no me desprendía de la ventana para ver otra vez si me descubría su pierna podrida. Me llamaban mi madre y la nana. Me arrancaban de la ventana pero yo volvía, obsesivo. Ya tarde, cuando me iban a acostar, volví a asomarme. Allí estaba, en la misma posición. No sé si soñé con aquella figura sentada con su cabeza prendida entre las rodillas. Al día siguiente, antes de que terminaran de arreglarme trepaba de nuevo a mi observatorio habitual. Allí estaba el mismo hombre, en igual actitud. Pero había más gente. Vi cuando una mujer de la calle trajo una pequeña candela medio gastada y se la puso al lado. Pasó una chiquilla y le tiró, de lejos, un ramito de flores. Al poco rato llegó un policía. Más tarde una ambulancia. Era muy temprano y hacía frío. Oí a alguien decir “está muerto”. La gente se despejó pronto, dentro de la mañana neblinosa, mientras dos hombres metían en un camión aquel cuerpo. Esa fue la primera vez que escuché la palabra “muerto”.

La pared de enfrente, al llegar a la esquina no me resultaba accesible. Sin embargo, sacando un poco el torso desde mi puesto de observación, podía ver cruzar a la gente. Al doblar había un dormitorio para pobres, asilo nocturno que atraía a extrañas sombras

cada atardecer. No bien sonaban las cinco, comenzaba el áspero desfile de seres arropados en sus sarapes o en los harapos que hacían de tales. Uno tenía prominente joroba. El otro renqueaba. A uno le faltaban ambas piernas y se arrastraba con un carrito. Este me llamaba mucho la atención. Había uno que traía a cuestas al otro. Hoy supongo que debió de ser enteramente paralítico. No podía distinguir si eran hombre o mujer. La hediondez era unánime. Los ropajes imprecisos y oscuros que tapaban hasta la cabeza los asexuaba. Yo les temía pero aguardaba con cierta ansiedad su llegada vespertina. Sé que en el asilo nocturno, al llegar, les daban un petate a cada uno, donde podían envolverse exactamente como un tamal.

Según supe más tarde, antes de dormir les obsequiaban con una bazofia en la que había carne y tortillas. Los empleados de la fábrica de papel iban cada tarde al dormitorio y compraban por pocos centavos, un poco de la misma carne que ofrecían a los asilados. Al regresar, la daban a los perros guardianes de aspecto feroz que vigilaban los depósitos del papel y las maquinarias.

Tanto insistí alguna vez a mi nana que me paseó por el frente. Empinándome pude ver algo por la puerta entreabierta. Se veían aquellos fardos de sueño impreciso, envueltos, extendidos sobre el suelo. Había un aire sucio y espeso que hedía a sudores, a orines secos, a restos de "tacos". Aquel sumidero de seres vivos, por mucho tiempo tuvo una extraña fascinación para mi primera niñez. Más tarde olvidé, en mis primeros juegos, el desfile de la esquina, pero al alcanzar la pubertad, volvieron a aparecer, como fantasmas, las sombras que cada tarde se encaminaban al asilo. Ellas se fueron colando y adueñando de mis "monos". Ellas fueron parte importante de mis dibujos, como también lo fueron las marionetas de barro.

No puedo decir que tuve gran variedad de juguetes a mi alcance. Las marionetas de mi cama eran motivo para largas atenciones. Crecía mirándolas y dándoles sentidos diversos. Un día unas eran malvadas y las otras bondadosas. A ratos consideraba que alguna podía ser intolerable para las otras y la quitaba violentamente de la cuerda que la sostenía. La sepultaba bajo mi almohada por un día y ya, cuando consideraba que las otras la habían olvidado, la restituía a la comunidad. Así consumí largas horas de esos días largos que son la niñez. Cuando abandonaba las marionetas agarraba papel de cualquier forma, de calidad diversa y de distinto color. Todavía siento la necesidad de alternar, en mi obra diaria, las calidades y los tonos de papel. Todavía no me acostumbro a los grandes papeles de lujo y echo de menos los papeles humildes donde hice mis primeras líneas. Aún me satisface más un lápiz que está al terminarse, un punto de pluma abierto o un pincel casi sin cerdas. Al contrario de la gente, a mí me resulta difícil acostumbrarme a lo bueno. Detesto lo refinado. Me aburre la alegría y odio la felicidad cuando alguna vez creo entreverla en la expresión humana.

En mis diarios periodos de entrenamiento desde la ventana me entusiasmé un día con una banda de chiquillos jugando en el callejón. Eran tan harapientos como los mendigos del Asilo que pasaban por la noche. Jugaban ese día lanzándose como pelota un perro muerto y abofado que el día antes había atropellado un camión. Uno lo agarraba por la cola y lo lanzaba, mientras el otro lo recibía completo en sus brazos. Otro lo lanzaba sujetándolo por la cabeza. Lo último que vi fue la caída del perro sobre el cemento de la acera y su vientre abierto y unas tripas hinchadas y azulosas que se escapaban junto con un agua sanguinolenta. Por segunda vez la muerte verdadera era motivo de mi atracción.

Me pusieron temprano en la escuela. Era pública y se llamaba *Benito Juárez*. Allí tuve más contacto con el pueblo. Allí, desde temprano, se me reveló el conocimiento de la peculiaridad mexicana que más detesto: el nacionalismo. Era una época brillante en la historia de mi país con Lázaro Cárdenas en la presidencia. Se jugaba

a México-potencia pero al mexicano le es arduo admirar lo propio y exaltarlo sin menospreciar lo ajeno. Esta es una forma nefasta de conducta y creo que el sentimiento me viene de algún remoto momento de angustia en que entendí definitivamente que el pueblo mexicano padecía de complejo de inferioridad. Pero a estas conclusiones llegué en mi juventud, porque en mi niñez no podía precisar más que el escozor mental que me producían las protestas de superioridad en todos los órdenes. De esta época es mi odio hacia la idea vulgar de que "como México no hay dos", manifestada con hombres y actitudes diversas en la música popular, en la literatura, en las artes plásticas, en el cinema.

Yo, por tener los cabellos más claros que mis compañeros, era el señalado para caracterizar a *Uncle Sam* en desfiles y representaciones escolares. Yo repartía unos papeles grandes que extraía de mi sombrero de copa con el signo del dólar, con el que pretendía comprar la conciencia de México, su maíz y su petróleo. México era para mí no sólo el lugar donde mis ojos se habían abierto y donde había tomado mi primera ración de oxígeno. Era el lugar donde mi familia habitaba, donde habían ocurrido mis primeras vivencias. No conocía otro sol, otra gente, otro sabor de alimentos que no fueran lo que aquel pedazo limitado de tierra me había proporcionado. Pero no entendía que para exaltarse hubiera necesidad de escupir al mundo. Yo quería mi México, un México que sentía tan propio como las marionetas que pendían todavía en mi cama, pero mi sentido de propiedad sobre esa sutileza que no sabía definirme y que era mi país, no lograba que yo odiara otras tierras y otras costumbres que no conocía. Creo que desde entonces estuve reñido con el nacionalismo mexicano. Esta actitud, con el tiempo se agrandó y entonces pude comprobar ideas que había esbozado y olvidado, sin definición y sin identificación. También pude comprobar que a los mexicanos que odian el nacionalismo los lapidan con epítetos y les vomitan encima una espesa bilis de odios.

A los diez años un hecho fundamental cambió mi vida. Una enfermedad sería me obligó a separarme de la escuela y a permanecer días larguísimo en un lecho donde se me esbozaba la muerte como una idea tangible pero presente. Entre lágrimas y rezos de familia, adquiría la conciencia de una cierta importancia que nos otorga la desgracia y que siempre está vedada a los hijos que no son el primogénito. Una viscera tan sutil aunque tan presente como es el corazón, salía perdiendo en esta lid. Creaba un calendario futuro para mí que yo sabía más corto que el de los otros y que aún tiene sabor de una agridulce amenaza. También esa tediosa inmovilidad despertaba más afán en mí de expresarme con el dibujo. Comprendí que era el mejor vehículo para mi diaria agonía. Mi enfermedad, me hacía buscarme a mí mismo y así comencé a meditar sobre mi ser, mientras simplemente existía, siempre sujeto a un latido de menos por parte de la viscera maltratada. Así, no sólo medité sino que pude leer y darme de lleno a las lecturas que nutrieron mi primera curiosidad literaria y que estimularon a líneas y grafismos a describir las extrañas emociones que me provocaban los libros. Si no hubiera sido por esta enfermedad que me redujo al estatismo más cruel, mi padre se hubiera salido con la suya de que yo fuera un deportista. Hoy sería un as del volante, o un pugilista y quizá hasta un torero. El corazón, con su fragilidad y sus advertencias me salvó de pasiones tan efímeras.

Cuando ya comencé a estar mejor, el dibujo se había apoderado de mis soledades cotidianas. No tenía otro medio que el dibujo para expresarme. En el lecho de enfermo, junto con la lectura, había sido una obsesión. Dibujaba continuamente, en vez de hablar. Lo dibujaba todo. Empleaba todos los medios. En una de las convalecencias, comencé a asistir a la escuela de artes. Era la del Callejón de La

Esmeralda. Ninguna experiencia, buena o mala, pude extraer del corto tiempo que asistí a las clases. La única novedad para mí era la del dibujo frente a modelo vivo. Yo nunca había visto una mujer desnuda. Mucho menos la había dibujado. Al principio la mano me temblaba al tratar de seguir con el carboncillo los vericuetos del cuerpo. Al llegar a ciertas partes me detenía. Observaba con mayor cuidado. Lo que salía era lo peor del dibujo y tenía que borrar y rectificar. Aquellas modelos indígenas, de nalgas chatas y cabellos lustrosos, me recordaban a las mujeres de los postigos que intriguaron mis primeros años en el Callejón del Triunfo.

Mis lecturas eran un tanto indiscriminadas. Leía vorazmente, a veces autores de poco interés. No obstante, conservo de estas sesiones de constante entrega a los libros, el recuerdo magnífico de haber descubierto a Dostoyevski. La fraternidad de los Karamazov, las pasiones profundas, violentas, que me describía en pormenor el ruso genial, eran puntales de sensibilidad que se erigían en medio de malas lecturas, superficiales o circunstanciales.

Un día quise buscar una Sonia. Yo era mayor. Encontré una pobre mujer en la calle. La invité a tomar —no sin ciertos temores— un refresco en un café. Pensaría que yo era, con mi aspecto demacrado e inmaduro, un niño alucinado. Se sentó en una mesa conmigo y aceptó el obsequio. Yo no sabía qué decir. Permanecí mudo. Ella bebió su vaso completo, se levantó y me tocó la cabeza con gesto maternal. No me dijo nada. Yo permanecí silente. La vi alejarse. Pagué al mesero y eché a correr.

CARA II En cualquier experiencia, por compleja que sea, son los factores más
21'53" nimios que la rodean los que nos hacen recordarlos. Por eso, cada vez que siento calor, siempre que estoy expuesto a una atmósfera sofocante, me viene a la mente, con precisión increíble, un hecho que reviste para mí cierta trascendencia.

Era uno de esos días raros de México en que hay calor. No sé a cuántos grados estaríamos. Quizá no era tan cálida la temperatura sino más bien una idea de contraste por el fresco que siempre sopla en nuestra meseta. Sucedió que a mediodía, dentro de la Escuela de *La Esmeralda*, me sentía asfixiado. Todos los alumnos sudaban. Se quitaban sus chaquetas, la modelo transpiraba mientras mantenía una posición inmóvil. Podía ver una gota de sudor resbalando de un hombro al pecho, rodar el seno de ancho pezón y caer por el vientre hasta perderse en el matorral del pubis. Los poros de los muslos los tenía abiertos. De vez en cuando una gotita refrescante venía a correr hasta el tobillo. Me sentía mal. Aquella india que posaba quieta, como un pedazo de piedra, olía a grasa de coco, a mole, no sé a qué clase de olor, entre cocina y corral. Ese día no podía dibujar. Rompía y rompía papeles. El carboncillo se me humedecía en la mano. Ni una sola línea poseía sentido. Todo lo que trazaba carecía de significación de poder de descripción o de evocación. Dentro de esa convalecencia que todavía a veces cedía a un reverdecimiento de la enfermedad, aquel calor inesperado me resultaba como un peligro al que me sentía expuesto. El calor externo lo confundía con la posibilidad de que la fiebre regresara.

Medio inconsciente, como obrando dentro de la cámara lenta del sueño, me salí de la Escuela. Eché a andar por el centro de México. Anduve bastante sin cansancio. El aire terroso de la calle, aunque no aliviaba mi sofocación, me parecía mejor que el oxígeno maltratado del aula. Estuve en el Zócalo. No sé por qué, contemplé durante un rato la estatua de La Corregidora. Me aburría. No era hora de comer todavía y ya estaba por la calle de San Juan de Letrán. Había un cinematógrafo que proyectaba películas donde aparecían mujeres sin ropa, como las modelos de la Escuela. No me dejaban entrar, debido a mis doce años. Yo aducía que aquello no era nuevo para

mí, que yo las dibujaba en la clase. No sé si porque no me dejaba "morder" por el vendedor de las boletas o lo que fuera, el caso es que no se me permitía el acceso a la sala aquella que, si mal no recuerdo, se llamaba *Novelty*. Debía conformarme con las posturas procaces de aquellas artistas a medio vestir en las carteleras que adornaban la fachada. Un rato largo, bajo el sol, estuve mirando aquellos anuncios que eran lo máximo que se me permitía. Por dentro me sentí infeliz de ser niño. Estaba algo mareado. Creo que era el calor. Lentamente, seguí mi caminata por San Juan de Letrán. Atravesé Juárez y me interné en la Alameda algo umbría, quizá en busca de una fuente. Las estatuas de mármol que bordean el paseo, eran mujeres arrodilladas que empinaban el trasero. Alguien les había manchado con lápiz ciertas partes. El mármol era lustroso, seguramente desgastado por las caricias de los paseantes. Me volví y entré en el Palacio de Bellas Artes. Ya no sentía tanto calor. Me sosegué mientras ascendía las escaleras hacia el primer piso alto. Estuve mirando varias cosas. Poco a poco me acerqué al fresco de Orozco. Piernas y brazos revueltos, como triturados por una máquina invisible. Unas bocas procaces de mujer, abiertas y retadoras. Tantos elementos fatigaban mi vista que se detenía, más que nada, ante aquellas bocas oscuras. Algo extraño se revolvía dentro de mí. Sentí angustia y la boca más seca que nunca, a pesar de que ya no había calor. Me acerqué a la pared pintada y pegué mi mejilla contra el muro, que se sentía fresco. Un golpe plácido y, al mismo tiempo brutal, hizo vibrar todo mi cuerpo. Mi respiración se hizo corta, en un breve *staccatto*. Al salir del edificio medio solitario, por vergüenza tuve que cubrir el frente de mis pantalones con los cuadernos de dibujo.

Como a los quince años conocí a Mireya. Era vulgar y delgada. Yo tenía alquilado un cuartito en la calle de Donceles. Allí dibujaba. Mireya fue mi primera modelo particular. La dibujé muchas veces, remedando las posiciones que usaba en *La Esmeralda*. Nunca, durante varias sesiones, osé acercármele demasiado. Hasta aquel momento yo no había estado muy cerca de una mujer desnuda, más allá del campo visual que me permitiera dibujarla. Mireya venía y se desnudaba. Me posaba una o dos horas y yo le daba cinco pesos. No tenía para más.

Un día, después de terminar la sesión en que ella estaba reclinada sobre un camastro, sin decir nada, más bien por señas, me pidió que me acercara y me sentara al borde. El corazón me latía fuertemente. Accedí. Ella me ayudó a desvestirme y yo dije, con voz entrecortada, que apagara la luz.

En las siguientes sesiones no podía dibujarla más. Pasábamos algunas horas echados, después de estar ahitos. No me hablaba de amor ni me pedía nada. Creo que ni siquiera afecto. Me besaba hasta cansarme. Un día dejó de venir. No supe nada de ella. Pregunté a los que podían conocerla, porque nunca me había dicho donde vivía. Empecé a dibujarla de memoria, pero siempre vestida. Tengo entre mis papeles muchos de estos dibujos que están llenos de ternura y de respeto por la que nada exigía. Hasta hoy, Mireya desapareció para siempre de nuestro cuartito de Donceles pero se me quedó prendida, impresa en el recuerdo, con una ternura, con una dulzura que nadie comparte.

Guardaba un respeto profundo por los muralistas que aparecían diariamente en los diarios. A los otros artistas ni los mencionaban. Pensé que en México no había más que tres pintores. Empecé por adorar la obra de Diego Rivera y, como esponja sedienta, pronto le agarré esa suave y odulante redondez de formas que caracteriza

a sus indias, indios e inditas. Sin embargo, al rato comencé a percibir que dentro de aquellas formas habían huecos. Carecían de estructura, eran de algodón, de masa de pastel, eran dulces. Y ahí estaba el peligro: nada hay que empalague más que todo lo azucarado si se le ingiere en cantidad. Pasé entonces mi interés a Siqueiros. Hice sobre papel composiciones que tenían algo de la dinámica de su estilo. También me atreví con algunos grabados que debían no poco a las formas siqueiranas. No tardé en percatarme de que aquella cinética estaba también desprovista de esqueleto: eran simples ademanes, externos, pretensamente escultóricos, pero sin médula. Consero para mi deleite, dibujos de esa época en que comencé a fijarme en Rivera y Siqueiros como en dos modelos.

Gradualmente me fui aproximando a la personalidad que, hasta el día de hoy, considero verdadera fuente y razón de ser de mi obra y de mi personalidad. Siempre lo he dicho: me satisface plenamente haber comprendido a tiempo el mensaje y la grandeza de José Clemente Orozco, posiblemente la figura cimera de nuestra plástica y uno de los artistas fundamentales del siglo XX.

Notaba que a partir de Orozco, mi técnica se hacía más fluida, que podía expresarme mejor. Dentro de sus formas estaba presente siempre una estructura, un orden de solidez desde donde podía partir sin hacer manierismos. Dudo que haya otro artista de mi generación o de las precedentes que haya estudiado con mayor devoción y más detenimiento la obra de Orozco. Poco a poco la fui analizando y absorbiendo para mí. Me resultaba un elogio cada vez que alguien mencionaba que yo estaba bajo su influencia. Era el mismo sentimiento de un hijo que quería parecerse al padre. Mientras más trataba de acercarme a la expresión de Orozco, notaba que la mía iba variando y adquiriendo su propia fisonomía. A diferencia de los que copian y tratan de esconder el modelo, con afán de avestruz, yo he declarado siempre y continúo diciendo, que fué Orozco quien nutrió mi primera obra y no poco de lo que hice después. Él me dió la primera pauta para los temas que ya había entrevisto en el mundo de mi niñez. Él me dió valor y me brindó sustancia para encarar la forma.

Después supe de Posada y más tarde de otros artistas a quienes comencé a admirar seriamente, aunque sin seguirlos: Jesús Guerrero Galván, Julio Castellanos. Por ese entonces yo andaba metido en las galerías durante los pocos asuetos que los estudios y los médicos me permitían.

Un día, siendo todavía pequeño, mientras Diego Rivera decoraba una pared en el Palacio Nacional, le hice un apunte. Fui a llevárselo y me espantó diciéndome: "Quítate, escuinclé cara de ratón." Por rabia, poco después, me acerqué y le metí un pisotón y salí corriendo.

Después ya siendo mayor, fui a alguna de sus conferencias. No me gustaba su disertación por superficial. Hablaba poco de pintura, que era lo que me interesaba y mucho de personas, en tono chismoso, en un anecdótico salpicado de embustes. Eso me lo asoció con algún actor, creo que con Roberto Soto. Años después Diego me lanzaría insultos ignominiosos a través del escritor Selden Rodman en su libro *Mexican Journal*.

En el restaurante Prendes estaba José Clemente Orozco comiendo una tarde. Desde otra mesa, más o menos próxima, le hice dos apuntes que aún guardo y todavía aprecio. No me atreví a acercarme quizá a causa de la experiencia anterior con Rivera, quizá a causa del respeto que me producía, por lo mucho que lo admiraba. Un par de años más tarde alguien me llevó a su casa de la calle Ignacio Mariscal. Le dije que yo era dibujante y que mucho lo admiraba. El viejo me miró sin aproximarse y creo que ni me saludó. Al menos eso me pareció en mi turbación frente al maestro. Salí de allí lo más pronto que pude, no ofendido sino más bien convencido de que no había nada que hacer.

Para un joven, siempre ha sido imposible en mi país, buscar el apoyo del artista a quien se admira. Mis recuerdos demuestran que es hasta muy difícil acercarse. Así es la extraña escala de valores que los mexicanos crean, basada en el prestigio, en los años o en los dólares que dejan los turistas.

A Siqueiros nunca lo tuve mucho en cuenta. Años más tarde, al conocerlo, me cayó bien, quizá mejor que los otros notables. Me resultó el más acogedor, al menos el más receptivo, si bien al poco rato de conocerlo a uno comienza su labor de evangelista para ganar un prosélito más a su causa. Es parlanchín y hospitalario y uno cree al principio que es realmente honesto, pero el clisé lo delata. Su dialéctica, que en un continuo borbolar, al principio puede resultar atrayente a quien nada ha leído de él, gradualmente se convierte en una letanía intolerable, en un monólogo que pudiera servir, como gran parte de la música formalista del siglo XVIII, para fondo de conversaciones. El interés, no obstante, surge cuando agota después de largo rato su repertorio de lugares comunes, sea artístico o político y comienza a hablar de otros, a contar recuerdos muy bien sazonados de anécdotas. La técnica para entretenerse con Siqueiros es dejar que hable sin pausa, que instale su tinglado y agote todos los números de la función. Cuando termina, entonces se le lleva en la conversación a tópicos menos aburridos y ahí encontramos al Siqueiros simpático. Entonces comienza a memorizar experiencias, gentes, hechos, y se reviste de amenidad. Comenzamos a olvidar la perorata que antes nos endilgo y le perdonamos todos sus malabarismos pasados de moda, que a la generación a que pertenezco nos resulta algo tan agotado, tan rancio y tan insulso como un calendario cubista de 1927.

LA CREACIÓN

Crear es más fácil que explicar el acto de creación. ¿Por qué uno crea? Es la pregunta constante. Los que no creemos en inspiración, ni en instantes de éxtasis y de arrobos, no podemos menos que admitir que la creación se produce con la disciplina y que, a veces, ésta nos juega malas pasadas. Amanezco con la disposición de producir y al final del día queda un cesto de papeles rotos. Otras veces, preferiría hacer otra cosa: jugar ping pong, llevar a mis hijas a pasear, poner en orden el taller. No obstante, como por descuido, me pongo a trabajar. Ese día salen varios dibujos salvables de mi desalentadora autocrítica. No admito el acto de creación sin autocrítica. Estar uno satisfecho, pleno, alegre por una labor rendida, debo confesar que nunca lo he registrado entre mis emociones. Busco la dificultad y detesto la soltura, enemiga decidida del buen arte. El parto debe ser difícil y el hijo debe dejarnos siempre insatisfechos.

Debemos obligarnos cada día; el creador debe ser un masoquista que se autoflagela con el trabajo. Pero lo cierto es que la necesidad de ese cilicio la llevo en la sangre y no puedo pasar mucho sin sentirla. En no pocas ocasiones me pongo a escribir para no estar inactivo pero si bien deseo mentalmente dibujar, físicamente me resulta tedioso y, a veces, hasta molesto. Todo esto, confieso que se complica cuando quiero explicarlo.

Subo a un camión y veo una mano huesuda, siniestra, como garra, que abre un monedero para pagar. No quiero que se me escape. La observo. Tratando de retenerla, de grabarla en el fondo de los ojos. La recuerdo, la quiero seguir recordando hasta llegar al taller. Agarro un papel y me dispongo a dibujar. Me decido a trazar la mano huesuda y, poco a poco, aparece una mujer gorda, gelatinosa, glotona, sensual. Insisto en la mano y sale un personaje que se lanza a una cabriola en el aire. No domino la imagen del camión. Me doy por vencido. Olvido la autoimposición que me ha llevado

hasta la mesa de dibujo. Quizá sigo dibujando ese día. Brotan gentes y cosas que no esperaba y se posan en mis papeles. Salvo algunas de la rotura y del fuego. Días después, ya disipada la impresión, me doy de nuevo al trabajo. Quería anotar unos enanos españoles de una película de Bergmann y, poco a poco, dibujo una mano huesuda que no le va a ningún enano. Me enfurezco y la mano huesuda crece en cada dibujo. Quizá conserve alguno de los bocetos pero siento deseos de acabar con todo.

Los temas los agarro en el aire y los pierdo con igual facilidad porque otros se interponen y, a veces, atropellan y matan a los que ya se habían instalado dentro de mí. Por eso me gusta trabajar en serie, formando secuencias con una sola idea. Es como apacentar un rebaño, impedir que se vaya la bestia por debajo de la cerca. Debo, quizá, las ideas más firmes para crear estas series, a mis amigos escritores como Octavio Paz, Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Ramón Xirau, etc., cuyas productivas charlas me han descubierto los mundos de Quevedo, Lautreamont, Sade, Robert Lowell o Rimbaud. José Gómez Sicre, el gran crítico de arte, un día encontró para mí, perdida en una revista provinciana del Ecuador, una fotografía macabra de un dictador embalsamado y sentado en un sillón con su séquito de húsares indígenas. Él me llevó, en Toledo,

con sobrecogedora sorpresa, al retrato de la barbuda tetona que El Españolito hizo para el Duque de Lerma. Él me habló, antes que nadie, de la velluda Magdalena de Riemenschneider que había en Munich y, cuando recién comenzaba a dar forma a un concepto, cuando más necesitaba yo un apoyo espiritual que me explicara a mí mismo la angustia que me asfixiaba, él me habló por primera vez de un visionario que, en Praga, había dado forma a la angustia misma. Había inventado un orden, unas extrañas jerarquías que, al penetrarlas, hallé que definían la soledad y la carencia de comunicación entre los hombres. Después Kafka ha sido la influencia que más ha ceñido mi labor en lo espiritual y, si mucho me quitó de sosiego y de reposo mental, me obsequió al mismo tiempo, una especial seguridad para vertebrar mis ideas, para dar un sello a mi propósito de crear. Pero la creación misma no la puedo explicar, aunque hable, aunque escriba, aunque asimile y desarrolle secuencias temáticas sugeridas por un buen consejero. ¿Por qué uno crea?, vuelvo a preguntarme y carezco de respuesta. Yo habré tenido alguna vez urgencia para crear, pero nunca he admitido esa facultad que llaman inspiración. Mi obra sale, va saliendo, salió, de un cilicio que se llama disciplina, de una especie de acupuntura que yo mismo me administro porque requiero tener esa necesidad que no se explica, que es el acto de crear.

Dr. Guillermo Soberón Acevedo
Rector de la UNAM

Dr. Fernando Pérez Correa
Secretario General Académico

Ing. Gerardo Ferrando Bravo
Secretario General Administrativo

Arq. Jorge Fernández Varela
Coordinador de Extensión Universitaria

Lic. Hugo Gutiérrez Vega
Director General de Difusión Cultural

Lic. Gerardo Estrada
Subdirector de Difusión Cultural

Marisa Magallón
Departamento de Grabaciones

Faint, illegible text in the upper left quadrant of the page.

Faint, illegible text in the upper right quadrant of the page.

El Director General de la
Comisión Nacional de
Seguros y Fianzas
Lic. Juan José
García
Calle de la
Independencia No. 100
México, D.F.