

187 No 3

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES
PLASTICAS**

**“EL GRABADO COMO PRACTICA
ARTISTICA EN LA ILUSTRACION
DE TEXTOS LITERARIOS”**

**T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
PRESENTA:
GERARDO LOPEZ PADILLA**

MEXICO, D.F. SEPTIEMBRE 1982



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

Introducción	9
Capítulo I. La Ilustración	11
Definición.	13
El trabajo del ilustrador.	13
Síntesis histórica de la ilustración, antigüedad y medioevo.	14
Renacimiento.	17
La ilustración en el oriente	19
La litografía	22
La fotografía	23
La ilustración en el Siglo XX.	28
La ilustración en México.	29
La ilustración en el texto.	47
Notas bibliográficas.	52
Capítulo II. La imagen	53
La imagen y su definición	55
La imagen y su función	57
Imagen y lenguaje	59
Notas bibliográficas.	69
Capítulo III. El texto literario.	71
El texto literario.	73
El lenguaje	75
Lenguaje y texto literario	77
El estilo en la literatura	78
Algunos apuntes acerca de Jorge Luis Borges y su obra	80
Notas bibliográficas.	83
Textos ilustrados de Jorge Luis Borges.	85
El inmortal	87
El Aleph	113
La escritura del Dios	137
Funes el memorioso.	149
El milagro secreto	165
La lotería en Babilonia.	179
Conclusiones	193
Bibliografía general	197

El panorama histórico aquí presentado nos va a permitir ver como se ha ido desarrollando y transformando esta actividad, con las aportaciones técnicas, con las cuales se ha podido generar a través de los años, todo un complejo sistema de producción y reproducción de este tipo de trabajos.

La ilustración es un producto que se apoya en la imagen visual para emitir los mensajes; la importancia que representa la imagen como medio de transmisión de mensajes visuales, es uno de los aspectos que conforman el segundo capítulo, en donde también son tratados los diferentes aspectos que rodean al fenómeno de la imagen, desde su definición, hasta el aspecto concerniente de su manipulación, de acuerdo al contexto en que se le coloca.

El tercer capítulo contiene algunas nociones de lo que diferencia a un texto literario de otro tipo de escritos, asimismo se hace mención del lenguaje como medio de comunicación y como elemento principal, a partir del cual empieza a trabajar la literatura.

En este mismo capítulo hablo del estilo literario, en general y del estilo literario del escritor argentino Jorge Luis Borges en particular, además de mencionar algunos de los aspectos más significativos de la vida y obra de este escritor, para así poder tener una visión más clara del tipo de literatura que ilustran los grabados aquí presentados.

Concluyo este trabajo presentando los textos y sus correspondientes ilustraciones de seis relatos de Borges, con las cuales intento reafirmar al trabajo ilustrativo como una práctica verdaderamente artística, en la cual el trabajo del ilustrador deje de ser considerado como una mera transcripción de palabras e imágenes, pudiendo así, manifestar su capacidad y talento con nuevos elementos y aportaciones, que pasen a enriquecer este tipo de actividad, otorgándole el lugar que le corresponde dentro del quehacer artístico.

INTRODUCCION

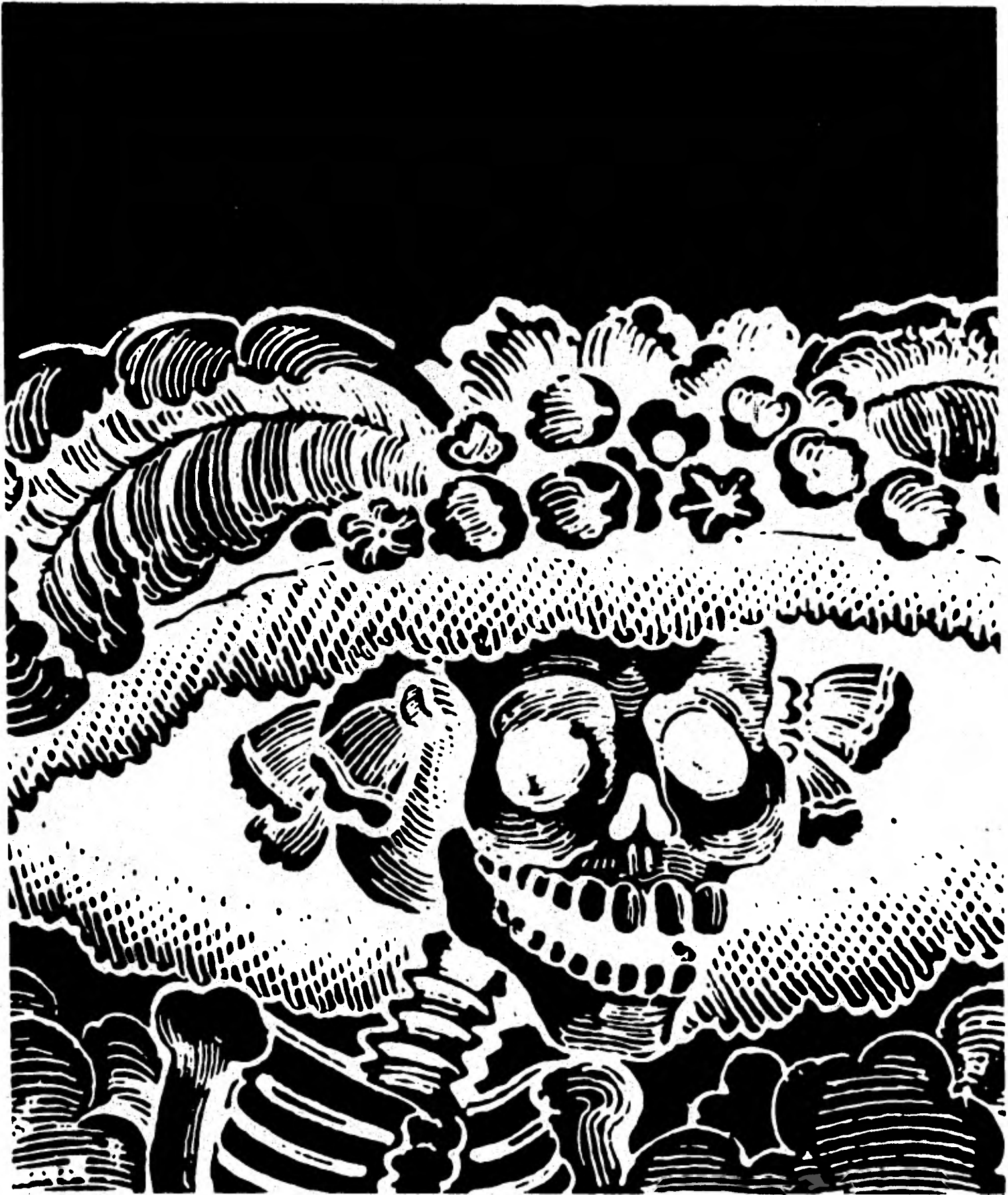
La tarea de ilustrar seis de los relatos del escritor argentino Jorge Luis Borges, con grabados, tiene por objetivo el reubicar a la ilustración de textos literarios, como una práctica artística que permite al ilustrador manifestar toda su capacidad artística para crear imágenes a partir de un texto.

Cuando se habla de ilustración, es muy común pensar en un producto que va a servir de complemento un tanto decorativo, que hace resaltar las cualidades de un escrito; esto se debe al contexto comercializado en el cual se ha venido desarrollando últimamente este tipo de actividad. Aún así, no podemos afirmar que esto suceda en la totalidad de los casos, ya que por otra parte, la ilustración de textos literarios, además de ser un producto que va a reproducirse en millares de facsímiles, ha sido desde tiempos pasados, un campo en el cual los artistas han sabido manifestar su capacidad y talento para crear imágenes con un verdadero sentido artístico, produciendo dentro de esta disciplina obras que, por su gran calidad y la fuerza de su contenido, pueden ser consideradas como auténticas obras de arte.

Uno de los propósitos de este trabajo, es el reubicar a a ilustración de textos literarios dentro del contexto de las prácticas artísticas, para que deje de ser considerado un producto meramente de relleno.

Como parte inicial de este trabajo incluyo en el primer capítulo una definición de lo que la ilustración representa en relación al texto; también hago mención de algunos de los aspectos que rodean el trabajo del ilustrador y del medio en que éste se desenvuelve.

En este mismo capítulo presento una síntesis histórica de la ilustración, con lo cual nos podemos dar una idea de cómo la ilustración también puede fungir como reflejo de un momento histórico determinado, independientemente de la función que siempre se le ha dado, que es la de representar visualmente los contenidos de un escrito.



Capítulo I
La Ilustración



Ilustración de John Tanniel para el cuento de Lewis Carroll: *Alicia a Través del Espejo*.

se convirtió en el ilustrador de sus propios textos, entre otros, está el trabajo ilustrativo que William Blake realizara para su obra literaria.

En base a lo anteriormente dicho, muchas pinturas son ilustrativas en el sentido de que toman su significado a partir de un texto literario, el cual no es frecuentemente advertido por el espectador y solamente pueden ser completamente comprendidas por aquellos que están familiarizados con las fuentes literarias.

Síntesis Histórica de la Ilustración Antigüedad y Medioevo

La historia de la ilustración es tan antigua como la historia del libro mismo, ya que las ilustraciones

más antiguas preservadas datan del primer período de producción de libros en el antiguo Egipto, los pergaminos ilustrados de esta época que se conocen son: *El Libro de los Muertos* y el *Papyrus Ramessum*, que datan aproximadamente del año 1900 a.C.³

Fué en esta época, cuando los egipcios organizaron en gran escala, los trabajos para la escritura e ilustración de manuscritos, los cuales tenían la característica de ser elaborados en rollos de papiro.

Los griegos y los romanos también hicieron uso de la ilustración en sus libros, y aunque la mayoría está perdido han podido sobrevivir algunas de sus obras ilustradas, como *La Iliada* y *La Odisea* de Homero, las cuales están inscritas en el género de la épica literaria; estas obras también sirvieron como modelos de su cerámica (utensilios decorados) y de su pintura (frescos).

Muchos manuscritos Celtas, Bizantinos y del oeste de Europa contienen en los bordes de sus



Grabado en relieve realizado en 1973 por William Blake para *América a Prophecy*.

La Ilustración

Definición

La ilustración es la imagen que se produce a partir de un texto cualquiera cuya finalidad es la de proporcionarnos una interpretación visual de lo que dicho texto contiene. En algunos casos su función es la de complementar por medio de imágenes aquello en lo que el texto no es lo suficientemente explícito, como suele ocurrir con algunos textos de carácter científico o didáctico.

La ilustración siempre se va a valer de la imagen, para poder transmitir la información visual correspondiente al texto el cual refiere y en el cual radica su razón de ser.

Podemos decir también que la ilustración nos da una dimensión más concreta y perceptible; así como también nos da los elementos de carácter visual, con los cuales podremos conformar de una manera más completa la información adquirida por medio del texto.

El Trabajo del Ilustrador

El hecho de que la ilustración sea generalmente considerada dentro de un contexto comercializado, por las exigencias económicas y sociales que determinan su forma y contenido, no la excluyen de las prácticas denominadas artísticas, ya que nunca se le ha podido considerar como a una labor completamente separada del arte por estar basada en las técnicas artísticas tradicionales.

La ilustración no sólo ha servido como un complemento narrativo en libros y manuscritos, sino que se ha convertido en una actividad con un extenso campo de acción. El adelanto de los medios mecánicos, así como el desarrollo de las técnicas, ha servido

para que los ilustradores realicen sus trabajos con un alto grado de complejidad, satisfaciendo así las demandas en los campos de la ilustración técnica y científica; pero aún en la actualidad, el ilustrador moderno necesita de las mismas habilidades que sus precursores en siglos pasados, y que se resumen en la capacidad para poder transformar una imagen sobre una superficie, en una adecuada representación de un objeto real o creado.

Otra de las causas de la ampliación en el campo de actividades del ilustrador es la publicidad. La creciente producción de revistas, gacetas y periódicos a partir del siglo pasado y la publicidad por medio de carteles, han creado una vasta y compleja organización de hombres y máquinas, en la cual el trabajo se desarrolla constantemente y sin interrupción. El ilustrador se ha convertido en parte de esta organización, la cual permanece como una respuesta a la expansión del comercio y la industria, en donde la publicidad viene a ser una de las causas principales por la cual el trabajo del ilustrador ha logrado introducirse en casi todas las disciplinas en la actualidad.

Cuando un escritor registra sus experiencias y observaciones por medio de sus escritos, y logra transportar a palabras estas vivencias, estará proporcionando al ilustrador la materia prima a partir de la cual éste iniciará su trabajo; esto no es una regla general, ya que también se han dado casos en los que el ilustrador y el escritor realizan paralelamente su trabajo.

Algunas veces encontramos que las ilustraciones que acompañan a un texto no es tan completamente identificadas con éste, puesto que también el mismo texto puede ser ilustrado por diferentes artistas, cada cual contribuyendo con su personal estilo de interpretación; sin embargo, existe el caso en el que un ilustrador realiza su trabajo, resultando ser éste el que mejor refleja la intención de la obra, un ejemplo de esto lo encontramos en el trabajo ilustrativo que John Tanniel realizó para los cuentos de Lewis Carroll titulados *Alicia en el País de las Maravillas*¹ y *Alicia a través del Espejo*². Aquí las ilustraciones de Tanniel elaboró resultaron ser más satisfactorias que las realizadas por el mismo autor.

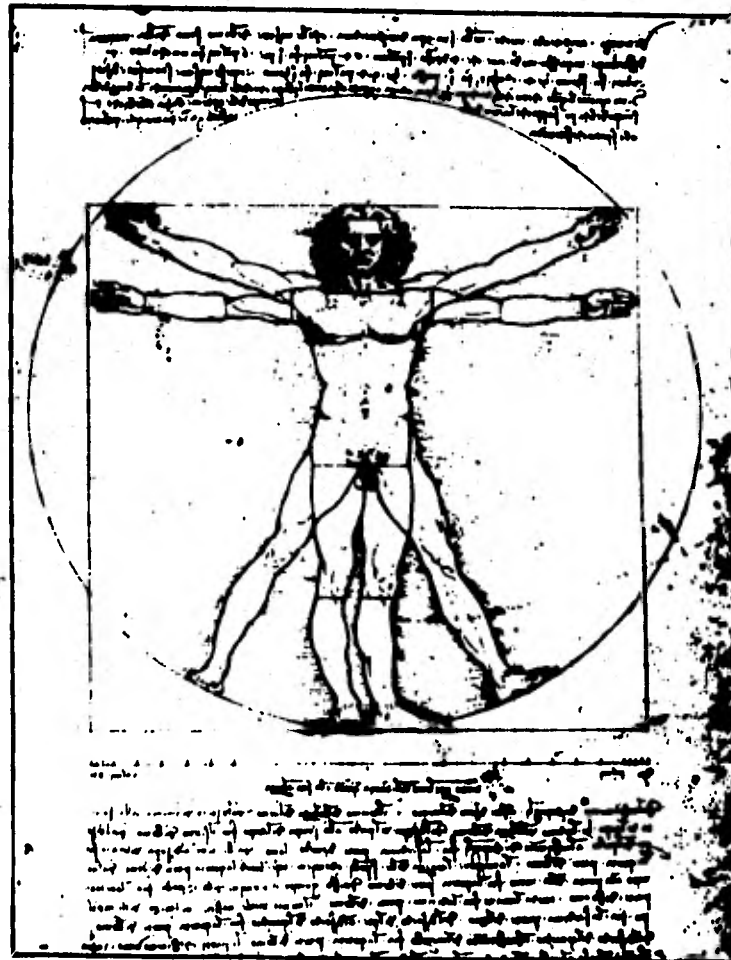
Han habido otros casos en los que el escritor



Estampa del Apocalipsis, de Alberto Durero, titulada: "La Adúltera de Babilonia".



... dem edelsteine mochte man nicht
so gros wunder nam. dan er mit rilt
er. So verlos er auff der selben var
re und alle sein krafft. Do sprach di



Arriba izquierda: ilustración del *Libro de la Muerte*, de Hunefer, Antiguo Egipto (1300 a.C. aprox.). Arriba derecha: fragmento del primer libro impreso con ilustraciones, titulado "Der Edelstein" (La Piedra Preciosa), publicado en Alemania en 1461. Abajo derecha: Cánón de proporciones del cuerpo humano, de Leonardo da Vinci.

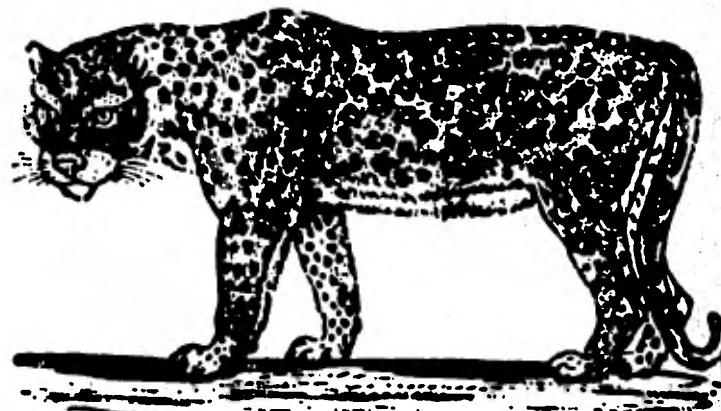
a imprimir sobre planchas de metal, las cuales tenían la inconveniencia de no poderse imprimir al mismo tiempo que el texto, pero tenían la cualidad de que al grabar sobre el metal, se podía lograr una calidad de línea con la que se podían manejar de manera precisa, los valores tonales que no se podían lograr por medio del grabado en madera. Artistas como Rembrandt, Rubens, Tiépolo y Fragonard entre otros, aprovecharon esta técnica para aplicarla en sus obras.

Los ilustradores de los siglos XVI y XVII fueron particularmente aficionados para la creación de fábulas con formas pictóricas, los llamados *Libros de Emblemas*, contenían ilustraciones representando extrañas combinaciones de gentes, animales y objetos cuyo significado era explicado por los poemas impresos al pie de la ilustración.

El ilustrador también vino a servir en las labores científicas de su tiempo, en el siglo XVIII con-



Sileno Ebrio, de Rubens, grabado ejecutado por Cristobal Jegher.



Thomas Bewick, grabado en madera para el libro *Historia General de los cuadrúpedos*.

tribuyó para la ilustración de estudios arqueológicos y topográficos, que eran elaborados con gran cuidado ya que la imagen tenía que ser tan precisa como el texto, libros de esta clase ya habían sido publicados en el siglo XVII, pero carecían de la calidad de la impresión si se les comparaba con las impresiones del siglo XVIII.

Hacia fines del siglo XVIII, el grabador inglés Thomas Bewick desarrolló la técnica de grabado sobre madera, logrando conseguir la misma calidad tonal que se obtenía con el grabado sobre metal y con la ventaja de poder realizar la impresión del dibujo al mismo tiempo que la del texto, esto dio un auge al grabado sobre madera con el cual se reprodujeron dibujos y pinturas con gran fidelidad en sus valores tonales, y como resultado de esto, los trabajos ilustrativos sobre planchas de metal fueron prácticamente cesados.

ginas, ornamentos en los que se pueden apreciar unas pinturas ilustrativas.

Renacimiento

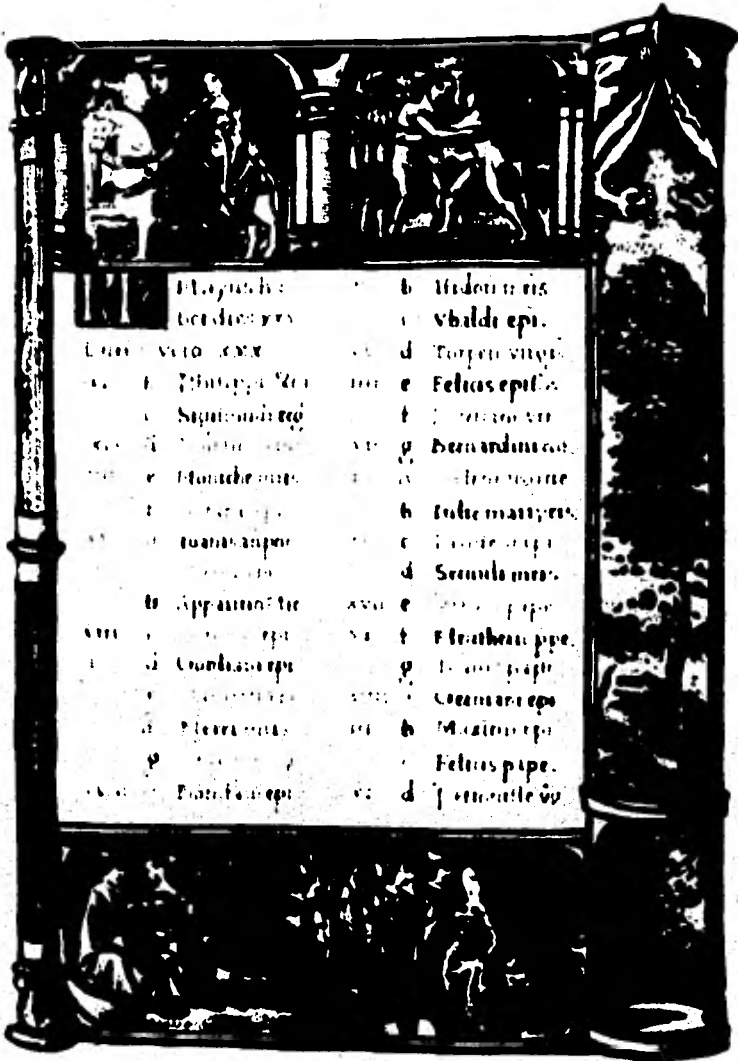
Durante este período hubo una especial atención por parte de los artistas ilustradores, para resaltar los elementos de sus obras con la mayor fidelidad posible y así lograr el realismo característico de este período histórico.

Fue en el Renacimiento cuando se descubrió la manera de representar correctamente la perspectiva. Las teorías de Filippo Brunelleschi, fueron una aportación técnica que vino a revolucionar y a transformar los trabajos del ilustrador técnico.

La claridad de detalles y la precisión en los dibujos técnicos y arquitectónicos, fueron la principal contribución en la ilustración de libros y tratados, cuyo aporte se debe a artistas como Alberto Durero y Leonardo da Vinci.



Grabado en madera del siglo XV, impreso popular conocido como "La Biblia de los pobres".



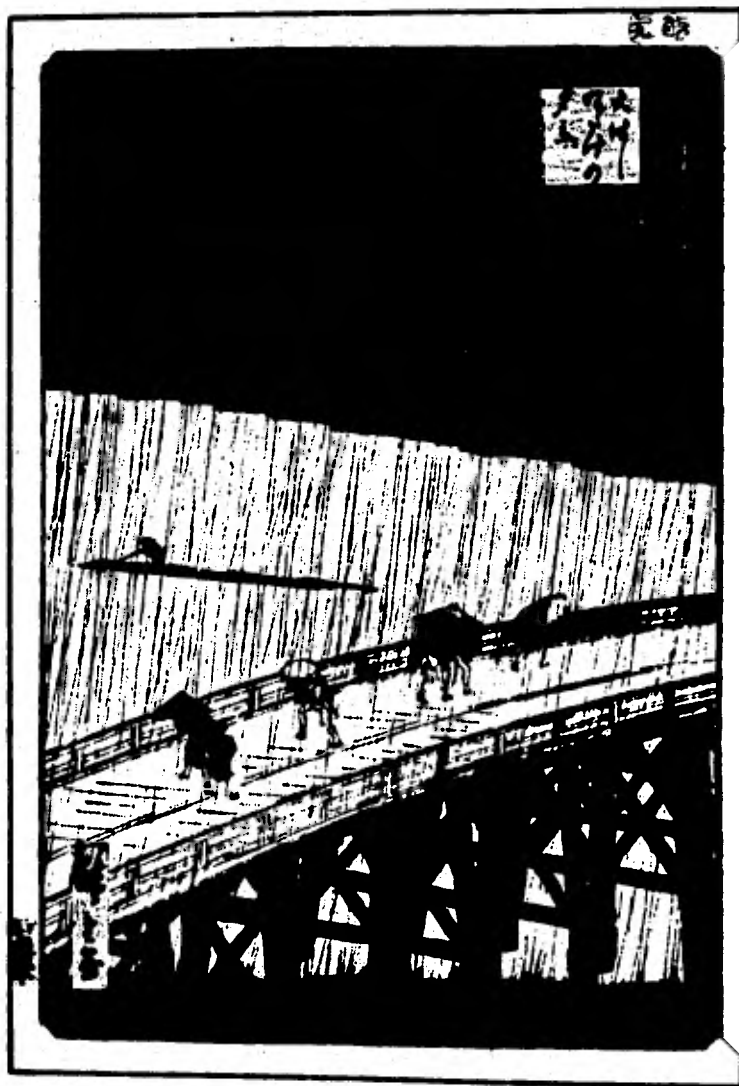
Libro de Horas del siglo XVI, página dedicada al mes de mayo.

Con la invención de la imprenta durante el siglo XV, fue posible la reproducción de las ilustraciones, el primer libro ilustrado que fue impreso se tituló *Der Edelstein (La Piedra Preciosa)*, del escritor Ulrich Boner en el año de 1461, en la ciudad de Bamberg, Alemania.⁴

Para ilustrar textos religiosos como la Biblia, era necesario que las ilustraciones tuvieran que ajustarse a las exigencias de los textos, lo cual no impidió que se realizaran ilustraciones de gran calidad artística como los trabajos de Alberto Durero y Lucas Cranach.

Para las primeras impresiones de libros en Italia y el norte de Europa se utilizaron los grabados sobre madera, los cuales tenían la ventaja de poderse imprimir con el texto de una sola vez, pero no pasó mucho tiempo para que los grabadores empezaran

La Gran Ola de Kanagawa, grabado en madera de Katsushita Hokusai (1823).



Tormenta sobre el Gran Puente, de Utagawa Hiroshige (1857)

La Ilustración en Oriente

Los primeros trabajos ilustrativos realizados en el oriente datan del siglo VIII, en donde encontramos ilustraciones religiosas realizadas por medio del grabado en madera, como la *Sutra del Diamante*, que constituye una serie de escritos acerca del Budismo, esta fue encontrada en el oeste de China su antigüedad data del año 868 D.C.

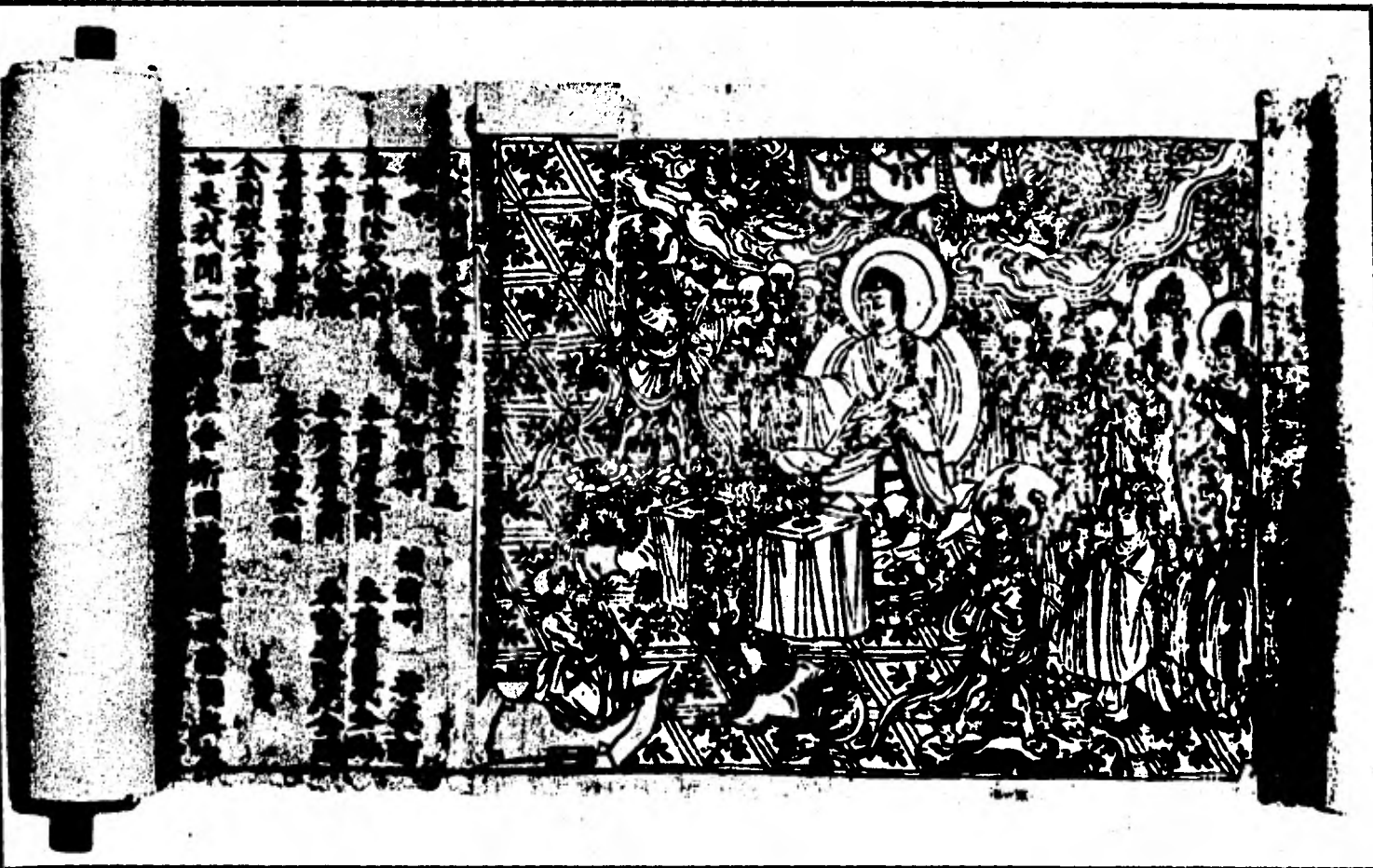
En el siglo XVIII el grabado en madera es utilizado para la ilustración de libros, la técnica de impresión de aquella época era realizada manualmente, los colores en la impresión eran disueltos por medio de la técnica de lavado, lo cual daba la impresión de una degradación tonal.

En Japón también existen ejemplos notables de lo que lograban los artistas por medio del grabado en madera.

Los artistas más sobresalientes en esta disciplina pertenecieron a la escuela japonesa de grabadores

conocida como *Ukiyo-e*, en donde se realizaron magníficos grabados representando diferentes aspectos de la cultura japonesa de aquella época.

Sutra del Diamante, realizada en China en el año 868, grabado en madera.



La Litografía

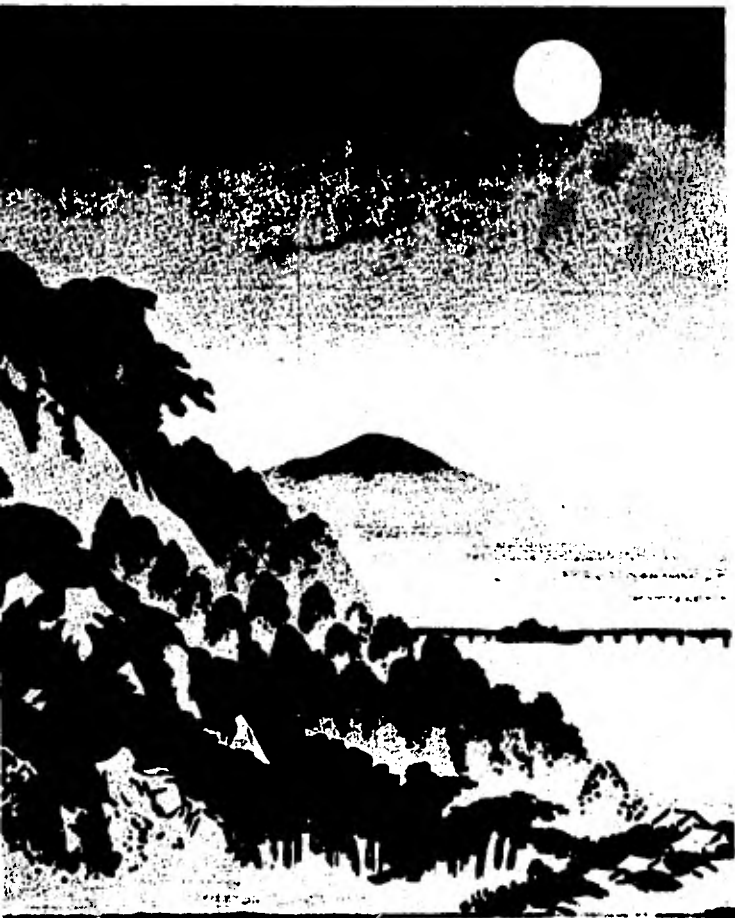
En 1796 se produjo un importante descubrimiento técnico cuando el alemán Alois Senefelder inventó la litografía. Hasta ese momento todas las impresiones tenían que hacerse a partir de una superficie en relieve, que se entintaba y se apretaba contra el papel, y la litografía fue el primer método

de impresión planográfica; es decir, el tipo de impresión que se realiza a partir de una superficie plana.

La litografía se basa en el principio de que el agua y el aceite no se mezclan, a través de su uso, el artista era capaz de reproducir impresiones donde se obtenía una calidad parecida a la del dibujo con



Litografía de Eugenio Delacroix para el *Fausto*, de Goethe en 1828.



Xilografía de Utagawa Hiroshige, artista japonés del siglo XIX, perteneciente a la escuela Ukiyo-e.



Un Jardin, grabado en madera de Hishikawa Moronobu (1691).

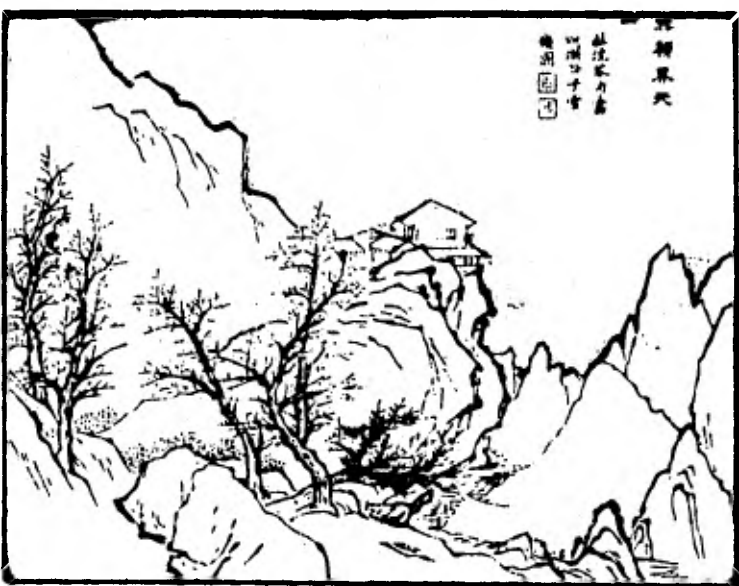


Ilustración de *El Jardín de la Semilla de Mostaza*, grabado en madera •1677).

El impacto de la técnica del grabado japonés llegó a influenciar a la técnica de muchos grabadores europeos, sobre todo a los *expresionistas alemanes*, quienes adoptaron la técnica del grabado en madera, ya que con ésta se podían lograr los vigorosos efectos de línea y de color con que distinguen a los trabajos de éstos artistas.

introducción de la llamada línea negra (black keyline) permitiendo a los ilustradores emplear otros materiales de pintura para la reproducción. Las revistas lograron ampliar en gran medida el campo de trabajo del ilustrador, Howard Pyle utilizó temples para sus ilustraciones de la revista *Harpers Magazine* y Norman Rockwell empleó oleos para sus obras en revistas como el *Saturday Evening Post*,⁷ durante 1920 y 1930, donde el extremo realismo de su obra deja notar la gran influencia que tuvo la fotografía en su obra.

Así pues la fotografía dio un mundo nuevo de posibilidades que afectó de diferente manera a los

ilustradores. Al principio los fotógrafos insertaron las fotografías tal y como las obtuvieron del papel, para las ediciones posteriores de elevado número las fotografías eran reelaboradas en litografías y grabados en madera por grabadores comerciales; dichas copias fueron regularmente utilizadas como ilustraciones durante las décadas de 1850 y 1860.

Alrededor de 1851 fue inventado el método para conseguir la transferencia de un dibujo a la superficie de madera, donde quedaría grabado por medio de un proceso fotográfico, de esta manera se podía lograr también la amplificación o reducción del mismo dibujo.



Escena perteneciente al primer libro ilustrado con fotografías, realizado por Henry Fox Talbot y titulado: *The Pencil of Nature*.

crayón o con tinta, sin tener que recurrir a un grabador profesional.

Uno de los primeros libros importantes que se ilustró con litografías, fue la edición del *Fausto*, ilustrada por Delacroix, y que apareció en 1828.⁵

Fue hasta después de 1830 cuando apareció la primera publicación periódica, que fue la primera de este tipo en utilizar ilustraciones, y que se le conoció con el nombre de *Penny Magazine*, pronto un gran número de revistas ilustradas hicieron su aparición, convirtiéndose por esto, en las predecesoras de las publicaciones en tirajes de gran número de ejemplares que caracterizan al siglo XX.

Cabe mencionar que escritores como Charles Dickens, en Inglaterra, y después Emile Zola en Francia, publicaron sus escritos en episodios ilustrados los cuáles iban apareciendo en las revistas de publicación periódica.

La introducción del color en el campo del ilustrador de libros apareció con la invención de la cromolitografía en 1851, con la cual artistas como Kate Greenaway ilustró obras de escritores como Edmund Evans, quien imprimió los llamados *Libros de juguete*, sin embargo, la habilidad de los ilustradores que todavía trabajan en blanco y negro quedó plenamente manifiesta en las reconstrucciones gráficas de *La Carga de la Brigada Ligera*, y que constituyó el sello característico de revistas como *The Illustrated London News*.

La Fotografía

En 1839 el inglés Fox Talbot, pionero de la fotografía, utilizó la reciente técnica desarrollada para ilustrar su libro *The pencil of Nature*, donde quedaron demostradas las posibilidades para el registro de la fotografía en los sistemas de impresión.⁶

La invención de la fotografía provocó la caída de ilustraciones de cierto tipo, causando un fuerte impacto en la ilustración del siglo XX.

La fotografía posibilitó la tendencia a representar un realismo total en la ilustración, diferenciándose por esto, los artistas que imitando a la fotografía se esfuerzan por lograr la mayor similitud, y los que apartándose del realismo dejan volar su imaginación, como queda ejemplificado en las ilustraciones fantásticas de Mervyn Peake para *The Rime*

of the Ancient Mariner, de Samuel Taylor Coleridge.

A finales del siglo XIX los prerrafaelistas revivieron el interés por el grabado en madera, esto puede apreciarse en los trabajos de Aubrey Beardsley y los artistas influenciados por el Art-Nouveau.

El siglo XX fue testigo de muchos adelantos, no sólo en el aspecto técnico de maquinaria y procesos de impresión, sino también en la gama de colores. La revolución industrial permitió la elaboración de tintes y pigmentos más sofisticados, también se desarrolló la elaboración de semitonos, con lo cual fue posible la reproducción de obras a todo color.

Artistas como Arthur Rackham y Edmund Duke, que trabajaban principalmente con la acuarela, hicieron un uso provechoso de la técnica de reproducción de semitonos. Posteriormente la impresión a cuatro colores se vio facilitada por la



Ilustración de Aubrey Beardsley para *The Rape of Lock*.

Con el tiempo esta técnica fue generalizándose, y durante la década de 1870, la técnica de reproducción de dibujos lineales directamente de procesos fotográficos y sin la intervención de un grabador, fue perfeccionándose hasta lograr en 1880, la reproducción de fotografías directamente de impresiones a través del uso del medio tono.

Todos estos descubrimientos contribuyeron con nuevos elementos técnicos para enriquecer las ilustraciones de libros y revistas, lo que provocó consecuentemente una reacción significativa, ya que un determinado número de artistas encabezados por William Morris en Inglaterra, y Maurice Denis en Francia, empezaron a utilizar las técnicas de reproducción para dar un valor realmente artístico a las ilustraciones de los libros, ya que consideraban que las ilustraciones grabadas hasta ese momento carecían de la calidad e imaginación que debían acompañar al texto.⁸

Estos hombres y los artistas que los continuaron, lograron conseguir que los trabajos ilustrativos fueran realizados e impresos con la calidad artística que ameritaban; así artistas como Aubrey Beardsley, Howard Pyle y T.T. Heiner usaron el fotograbado para reproducir sus dibujos, otros artistas como Pablo Picasso, Henry Matisse y Pierre Bonnard entre otros, prefirieron las técnicas del grabado y la litografía, con lo cual podían controlar directamente la impresión de sus obras.



En la actualidad los trabajos ilustrativos se realizan bajo las técnicas y los estilos más diversos, ya que los adelantos técnicos

han permitido al ilustrador hacer uso de todos los medios a su alcance, como podemos apreciar en estas páginas.

introducción de la llamada línea negra (black keyline) permitiendo a los ilustradores emplear otros materiales de pintura para la reproducción. Las revistas lograron ampliar en gran medida el campo de trabajo del ilustrador, Howard Pyle utilizó temple para sus ilustraciones de la revista *Harpers Magazine* y Norman Rockwell empleó oleos para sus obras en revistas como el *Saturday Evening Post*,⁷ durante 1920 y 1930, donde el extremo realismo de su obra deja notar la gran influencia que tuvo la fotografía en su obra.

Así pues la fotografía dio un mundo nuevo de posibilidades que afectó de diferente manera a los

ilustradores. Al principio los fotógrafos insertaron las fotografías tal y como las obtuvieron del papel, para las ediciones posteriores de elevado número las fotografías eran reelaboradas en litografías y grabados en madera por grabadores comerciales; dichas copias fueron regularmente utilizadas como ilustraciones durante las décadas de 1850 y 1860.

Alrededor de 1851 fue inventado el método para conseguir la transferencia de un dibujo a la superficie de madera, donde quedaría grabado por medio de un proceso fotográfico, de esta manera se podía lograr también la amplificación o reducción del mismo dibujo.



Escena perteneciente al primer libro ilustrado con fotografías, realizado por Henry Fox Talbot y titulado: *The Pencil of Nature*.

crayón o con tinta, sin tener que recurrir a un grabador profesional.

Uno de los primeros libros importantes que se ilustró con litografías, fue la edición del *Fausto*, ilustrada por Delacroix, y que apareció en 1828.⁵

Fue hasta después de 1830 cuando apareció la primera publicación periódica, que fue la primera de este tipo en utilizar ilustraciones, y que se le conoció con el nombre de *Penny Magazine*, pronto un gran número de revistas ilustradas hicieron su aparición, convirtiéndose por esto, en las predecesoras de las publicaciones en tirajes de gran número de ejemplares que caracterizan al siglo XX.

Cabe mencionar que escritores como Charles Dickens, en Inglaterra, y después Emile Zola en Francia, publicaron sus escritos en episodios ilustrados los cuáles iban apareciendo en las revistas de publicación periódica.

La introducción del color en el campo del ilustrador de libros apareció con la invención de la cromolitografía en 1851, con la cual artistas como Kate Greenaway ilustró obras de escritores como Edmund Evans, quien imprimió los llamados *Libros de juguete*, sin embargo, la habilidad de los ilustradores que todavía trabajan en blanco y negro quedó plenamente manifiesta en las reconstrucciones gráficas de *La Carga de la Brigada Ligera*, y que constituyó el sello característico de revistas como *The Illustrated London News*.

La Fotografía

En 1839 el inglés Fox Talbot, pionero de la fotografía, utilizó la reciente técnica desarrollada para ilustrar su libro *The pencil of Nature*, donde quedaron demostradas las posibilidades para el registro de la fotografía en los sistemas de impresión.⁶

La invención de la fotografía provocó la caída de ilustraciones de cierto tipo, causando un fuerte impacto en la ilustración del siglo XX.

La fotografía posibilitó la tendencia a representar un realismo total en la ilustración, diferenciándose por esto, los artistas que imitando a la fotografía se esfuerzan por lograr la mayor similitud, y los que apartándose del realismo dejan volar su imaginación, como queda ejemplificado en las ilustraciones fantásticas de Mervyn Peake para *The Rime*

of the *Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge.

A finales del siglo XIX los prerrafaelistas revivieron el interés por el grabado en madera, esto puede apreciarse en los trabajos de Aubrey Beardsley y los artistas influenciados por el Art-Nouveau.

El siglo XX fue testigo de muchos adelantos, no sólo en el aspecto técnico de maquinaria y procesos de impresión, sino también en la gama de colores. La revolución industrial permitió la elaboración de tintes y pigmentos más sofisticados, también se desarrolló la elaboración de semitonos, con lo cual fue posible la reproducción de obras a todo color.

Artistas como Arthur Rackham y Edmund Duke, que trabajaban principalmente con la acuarela, hicieron un uso provechoso de la técnica de reproducción de semitonos. Posteriormente la impresión a cuatro colores se vio facilitada por la



Ilustración de Aubrey Beardsley para *The Rape of Lock*.

Con el tiempo esta técnica fue generalizándose, y durante la década de 1870, la técnica de reproducción de dibujos lineales directamente de procesos fotográficos y sin la intervención de un grabador, fue perfeccionándose hasta lograr en 1880, la reproducción de fotografías directamente de impresiones a través del uso del medio tono.

Todos estos descubrimientos contribuyeron con nuevos elementos técnicos para enriquecer las ilustraciones de libros y revistas, lo que provocó consecuentemente una reacción significativa, ya que un determinado número de artistas encabezados por William Morris en Inglaterra, y Maurice Denis en Francia, empezaron a utilizar las técnicas de reproducción para dar un valor realmente artístico a las ilustraciones de los libros, ya que consideraban que las ilustraciones grabadas hasta ese momento carecían de la calidad e imaginación que debían acompañar al texto.⁸

Estos hombres y los artistas que los continuaron, lograron conseguir que los trabajos ilustrativos fueran realizados e impresos con la calidad artística que ameritaban; así artistas como Aubrey Beardsley, Howard Pyle y T.T. Heiner usaron el fotograbado para reproducir sus dibujos, otros artistas como Pablo Picasso, Henry Matisse y Pierre Bonard entre otros, prefirieron las técnicas tradicionales del grabado y la litografía, con lo cual podían controlar directamente la impresión de sus obras.



En la actualidad los trabajos ilustrativos se realizan bajo las técnicas y los estilos más diversos, ya que los adelantos técnicos

han permitido al ilustrador hacer uso de todos los medios a su alcance, como podemos apreciar en estas páginas.

Derecha: Eric Fraser, ilustración para *Leyendas Inglesas*.
Abajo: ilustración de Mervyn Peake.



La Ilustración en el Siglo XX

Las ilustraciones y publicaciones características de éste siglo son reproducidas mediante procesos fotográficos, con los cuales se logró por vez primera imprimir reproducciones a color para las ediciones de libros ilustrados.

La gran diversidad de ilustraciones que se han producido durante este siglo, hacen casi imposible considerar a cualquier estilo particular de ilustración como representativo de una sola época.

Los estilos de los ilustradores se han ido transformando a través del tiempo, en un principio sólo se interesaron por la mera descripción de un objeto, acción o personaje, y raramente intentaban evocar

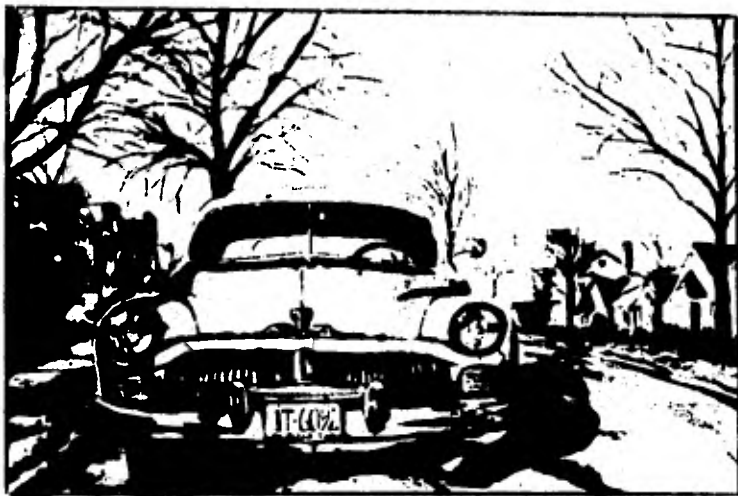


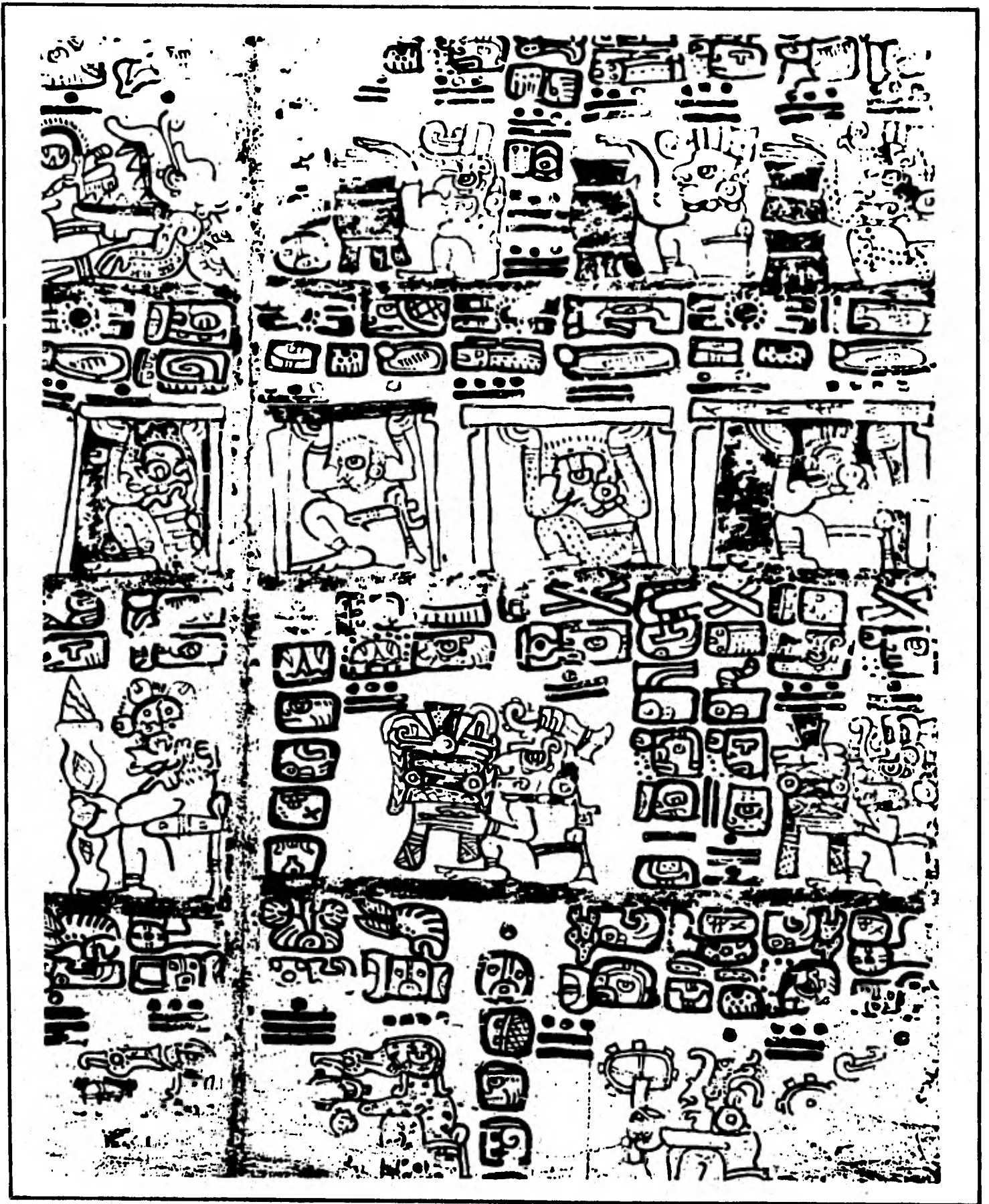
el sentido del espacio o las atmósferas de sus obras. Los artistas del Renacimiento trataron de representar el espacio y la forma de tal manera que la ilustración en una página aparecía como una réplica exacta de la naturaleza, lo cual influyó notablemente en los ilustradores de los siglos posteriores, quienes tomaron esto como base de sus intenciones hacia el objeto, o como un instrumento en la representación de temas de interés científico.

El invento de la fotografía hizo posible que el ilustrador se pudiera concentrar en otros aspectos de su trabajo, y ya para el siglo XX, la fotografía es considerada como un poderoso elemento ilustrativo para la descripción fiel de objetos, sucesos, escenas y para la elucidación de investigaciones científicas.

La expansión constante del campo de trabajo del ilustrador actual y la sofisticación de las técnicas y materiales, así como los procesos de reproducción, han convertido a la ilustración de escritos en una parte esencial de la cultura contemporánea.

Dos ejemplos de ilustraciones de la última década.





Página de un Códice Prehispánico, los códices tenían la función de registrar los hechos históricos, augurios y costumbres de una cultura.

La Colonia

Ya desde tiempos del México de la colonia, el gusto sencillo de las clases populares ha dado lugar a manifestaciones cuya tradición ha ido desapareciendo con el paso de los años; una de estas tradiciones es la de los *cantadores*, quienes afrecían en los mercados las más fascinantes páginas de la literatura popular. La multitud podía escuchar en voz del *cantador*, relatos como; *Las profecías de Nostradamus*, *El romance de la esposa infiel* o *El descarrilamiento del Temamatla*, para que éste posteriormente ofre-

ciera su mercancía, la cual consistía en hojas de papel en donde venía impreso el relato, que además estaba ilustrado por uno o varios grabados.¹⁴ De esta forma el grabador pasaba a convertirse en el cronista gráfico de su tiempo.

La imaginaria popular creó el espacio más propicio, para que muchos grabadores desarrollaran su talento en la ilustración de este tipo de publicaciones. Son muy escasos los ejemplos de grabado en madera de los tiempos del virreinato, como para estudiar el desarrollo que alcanzó el grabado durante esos tres siglos de dominación española.

El grabado en madera en hilo, que era lo que más se utilizaba, fue abandonado, ya que no permitía una calidad de línea como la del aguafuerte o la de la talla dulce. Es en éste último procedimiento donde Francisco Agüera, grabador del siglo XVIII realiza las ilustraciones para *La portentosa vida de la muerte*, de fray Joaquín Bolaños, impresa por Jáuregui en 1792¹⁵ es en éste trabajo ilustrativo donde se revela por primera vez cierto sentimiento nacionalista.

El grabado en madera de pie y la litografía son las dos innovaciones que aportó el siglo XIX a la ilustración en México.

La litografía influyó para su utilización en los periódicos que tenían gran circulación.

El italiano Claudio Linati, autor del álbum *Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique*,¹⁶ fue el primero en introducir la litografía al país. Sus trabajos fueron publicados por el periódico *El Iris* alrededor del año de 1826, logrando así demostrar la mayor efectividad de la litografía para la impre-

sión de ilustraciones en serie.

La producción de litografías fue popularizándose, ya que la superficie de la piedra calcárea ofrece mayores ventajas que el grabado en madera y en metal.

Por medio de la litografía se empezaron a reproducir imágenes costumbristas, paisajes de ciudades del interior, y reproducciones de monumentos arqueológicos y coloniales. Fue también por medio de esta técnica que se incrementó la difusión de caricaturas políticas, en las cuales sobresalen los trabajos que Constantino Escalante y Santiago Hernández realizaron para el periódico *La Orquesta*.¹⁷

Portada del combativo semanario *La Orquesta*, que ilustraba y editaba Constantino Escalante, en el año de 1865.



del contexto de las diferentes culturas prehispánicas del México antiguo, en donde encontramos primeramente a las llamadas "pintaderas", las cuales eran impresiones que se hacían sobre papel, piel, tela y sobre objetos de cerámica, también se utilizaban para estamparlas en el cuerpo. Las "pintaderas" servían para adornar con sencillos diseños, las más variadas superficies, el molde que era utilizado para estampar estos diseños podía estar modelado con materiales como el barro cocido, piedra, cobre o hueso, no se descarta la idea de que también los hubo de otros materiales, como la madera o la plata y el oro.

Las pintaderas servían tanto para impresiones sobre superficies planas como para superficies curvas, algunas eran cilíndricas y daban su impresión entre dos líneas paralelas del largo que se requería, y se utilizaban en la impresión de fajas o cintas.⁹

En el México antiguo, existieron hombres que fungían como los depositarios de los conocimientos gráficos y orales de su propia cultura, y que eran conocidos bajo el nombre de "Tlamatini", que significa, "el que sabe".¹⁰

Los registros gráficos consisten en dibujos y pinturas en forma de secuencias, que ilustran una infinidad de temas y acontecimientos, se les conoce también con el nombre de *libros pintados* o *códices*; que además de ser elaborados a base de imágenes, venían acompañados de comentarios en lengua nativa y eran realizados por aztecas, mixtecas, mayas, y en menor número por otomíes y tarascos.

El material utilizado eran tiras de piel raspada de venado, o sobre un papel hecho a base de la corteza de un árbol que tenía el nombre de amatl.¹¹

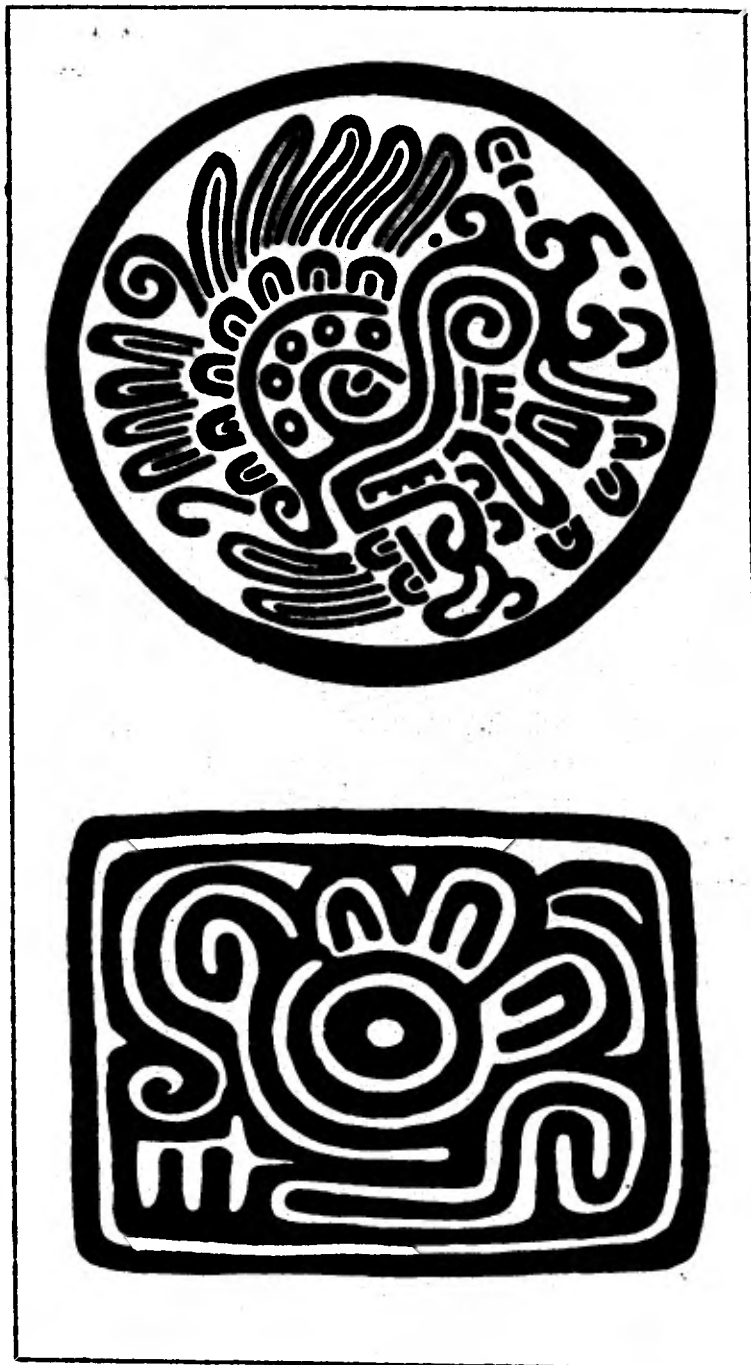
Los códices prehispánicos, cuyo nombre es *Tonalámatl* (tonlli: día, ámatl: papel), eran una especie de memoranda escrita por sacerdotes y que sólo ellos eran capaces de descifrar. Los códices podían tratar aspectos de la religión, de los dioses y de astronomía, así como también registraban hechos históricos, augurios y costumbres ligadas a la vida del hombre.¹²

En los códices los hechos están representados por medio de imágenes, de símbolos y de jeroglíficos.

La mayoría de los códices fueron quemados por los misioneros españoles, a tal punto que actualmen-

te existen menos de cincuenta, los cuales se encuentran la mayor parte en el extranjero.¹³

El objetivo de estos códices no era el de proporcionar un placer estético, ni contenían supersticiones y hechizos como suponieron algunos misioneros; sino que su fin era el de dar una expresión plástica a sus concepciones religiosas y cosmogónicas.



Dos ejemplos de "pintaderas" o "sellos" del México Antiguo, los cuales eran utilizados para estamparlos en el cuerpo, en sus telas o en los códices.

Portada de una de las publicaciones de Vanegas Arroyo, ilustrada por Posada.



José Guadalupe Posada

La vida de toda una época del pueblo mexicano, con sus costumbres y acaeceres cotidianos, sus sucesos dramáticos, tipos populares, y la crítica social, quedaron plasmados por el talento artístico de José Guadalupe Posada, quien con sus grabados logró hacer verdaderas crónicas de la vida del México de fines del siglo XIX y principios del XX.

Posada se inició desde muy pequeño en la disciplina del dibujo, ya que ingresó a la Academia Municipal de Dibujo desde niño, y en 1868, a la edad de dieciseis años llega a trabajar al taller del maestro José Trinidad Pedroza, formándose como ilustrador y aprendiendo las técnicas litográficas. Fue en este taller donde Posada pasó sus años juveniles realizando las más variadas ilustraciones.

Muchos periódicos en aquel entonces producían sus ilustraciones por medio de la litografía, realizando Posada todas las ilustraciones para el periódico *El Jicote* en 1871.¹⁸

Cuando se traslada a la ciudad de México ya gozaba de cierto prestigio como ilustrador de periód-

Gabriel Vicente Gahona

Es por el año de 1847, cuando aparece en Mérida, Yucatán, un periódico satírico titulado: *Don Bullebulle*, y es aquí donde el grabador yucateco Gabriel Vicente Gahona, empieza a ejercer la técnica del grabado que había aprendido en Italia.

Los grabados de Gahona llenos de gracia y malicia, propiciaron el escándalo entre políticos de la época, quienes eran el objetivo de las alusiones de los articulistas y de la sátira del grabador.

Debido a la presión que ejerció el gobierno local, Gahona tuvo que abandonar la edición de *Don Bullebulle*, dejando una serie de más de ochenta grabados que ilustraron a este periódico y que constituyen la única obra grabada que dejó este artista yucateco.

Gahona es considerado como el primer grabador en México que logra interpretar la vida popular mexicana, y que realiza una labor verdaderamente crítica dentro del periodismo de su época.



Portada del periódico satírico *Don Bullebulle*, ilustrado con grabados de Gabriel Vicente Gahona en 1847.



Calavera Zapatista, ilustraciones empleadas en el "día de muertos".



La Calavera de Madero, ilustración de un corrido en 1910.

Ilustración de Emiliano Zapata, publicada por la *Gaceta Callejera*.



dicos populares. en 1881 don Ireneo Paz, activo político jalisciense, inicia la publicación de *La Patria Ilustrada*, y posteriormente, en 1887, realiza diferentes publicaciones periódicas como: *El Ahuizote*, *Nuevo Siglo*, *Sufragio Libre*, *El Combate* y otros.¹⁹

Fue aquí donde Posada tuvo la oportunidad para ilustrar esas publicaciones.

Posteriormente Posada se instalaría en su propio taller independiente, en donde ilustró numerosos periódicos, entre los cuales podemos mencionar a: *Gil Blas*, *El Popular*, *Revista de México*, *Los Sucesos Ilustrados*, *El Fandango*, *El Chisme*, *El Paladín* y la *Gaceta Callejera*.²⁰

Posada generó una verdadera avalancha de imágenes que contenían la realidad social de su pueblo y de su tiempo, convirtiéndose así, en el retratista de su sociedad.

A la vuelta del taller de Posada se encontraba la imprenta de don Antonio Vanegas Arroyo, con quien pronto llegó a colaborar ilustrando la *Gaceta Callejera*, que circulaba por todo el país.

Uno de los mayores legados que Posada dejó, son sus célebres "calaveras"; ilustraciones con sentido social, en las que poetas populares escribían largos versos, burlándose de los difuntos, a quienes les recitaban sus virtudes y defectos.

Así Posada nos ha dejado "calaveras" tan famosas como "la calavera catrina", la de Francisco I. Madero y la de Emiliano Zapata entre otras dedicadas a otros asuntos de interés popular.

Posada muere el 20 de enero de 1913 dejando atrás una labor que por más de cuarenta años narró a través de su obra gráfica, las costumbres, angustias, terrores y agonías del pueblo mexicano, en el cual supo encontrar su principal fuente de inspiración.



La Calavera Catrina, una de las más conocidas "calaveras" de Posada.



Portada para el periódico *La Vanguardia*, que ilustraba José Clemente Orozco.

Ilustración de José Clemente Orozco para *La Vanguardia*, año de 1915.

Algunos ilustradores contemporáneos de Posada fueron: José María Villasana y Constantino Escalante, quienes ilustraban el combativo semanario *La Orquesta*; Daniel Cabrera, por otra parte, edita e ilustra *El Hijo del Ahuizote*, en donde también colaboraron: Santiago R. de la Vega, Salvador Pruneda y Jesús Martínez Carreón.

A estos ilustradores que fueron incansables combatientes contra la Intervención Francesa y posteriormente contra el porfirismo, se les une José Clemente Orozco, quien llega a colaborar en el semanario *Multicolor* y quien posteriormente ilustra el periódico *La Vanguardia*, dirigido por el Dr. Atl, desempeñando un importante papel durante la guerra civil cuando el constitucionalismo lucha contra las demás facciones.²¹



Otro caso importante en el ambiente artístico de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, lo constituye Julio Ruelas, quien es considerado como un fiel representante del romanticismo. Su obra se resume a pocas pinturas, a varias ilustraciones y a una serie de grabados en aguafuerte.

Ruelas viajó por Europa, en donde se formó en gran parte como artista; a su regreso a México en 1895, se convierte en el dibujante de la *Revista Moderna* (1903-1911), ilustrando a poetas como Amado Nervo, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo y a otros poetas del modernismo.²²

Cabe mencionar también algunos libros de los poetas modernistas como: *Almas y Cármenes* de Jesús E. Valenzuela y *Los Jardines Interiores* de Amado Nervo que fueron ilustrados por Ruelas y Roberto Montenegro alternadamente.²³

Posteriormente Ruelas llega a realizar ilustraciones para otros libros de sus amigos poetas, con quienes mantiene una estrecha relación.

De entre las preocupaciones que más han de expresarse en la obra de Ruelas, están el amor y la muerte, la opresión, la angustia y la desesperación, quedando sintetizado todo esto en las viñetas e ilustraciones que hizo para la *Revista Moderna*.

Debido a la vida agitada y el exceso constante de trabajo que terminaron por afectar su débil complejión física, Julio Ruelas muere el 16 de septiembre de 1907, a los 36 años de edad.

Ruelas fue un artista que presintió su muerte concibió al mundo de una manera muy particular; Amado Nervo dijo: "La inspiración de Ruelas complácese en la sombra, en la angustia y en el tormento. Sus creaciones atormentadas se retuercen sin esperanza en limbos tétricos."²⁴



Viñeta de Julio Ruelas titulada: *La Esperanza*, publicada por la *Revista Moderna*.

En Saturnino Herrán (1887-1918) se hicieron sentir las nuevas corrientes del arte, sintetizando las formas y el color, y abandonando los cánones de la belleza clásica.

En el campo de la ilustración realiza numerosos trabajos, entre los cuales podemos mencionar los dibujos para la revista *Pegaso*, que dirigían González Martínez, Rebolledo y López Velarde; también realizó ilustraciones incursionando en la técnica del grabado, las cuales fueron publicadas en los semanarios *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*.

Realizó las carátulas de libros como *La Muerte del Cisne* de González Martínez, *La Sangre Devota* de López Velarde y *Con la Sed en los Labios* de Enrique Fernández Ledesma. También ilustró las publicaciones de *Cuadernos Literarios de Cultura*, en donde se cuentan los trabajos que hizo para las poesías de Leopoldo Lugones y para *La Virgen Ursula* de Gabriel D'Annunzio.²⁵

Saturnino Herrán muere en 1918 a la edad de 31 años, siendo muy joven aún y dejando así truncada toda una labor artística, cuya maduración ya había empezado a dar frutos.

Ernesto García Cabral representa una de las figuras más destacadas de su tiempo en el terreno de la caricatura. Nacido en Huatusco, Veracruz, trabajó en el semanario político *Multicolor*, en donde empezó a darse a conocer por medio de sus dibujos a principios de siglo y poco después habría de ilustrar la portada de *Revista de Revistas*.

Cabral se formó en el ambiente periodístico de la época, ubicando su labor principalmente como caricaturista, pero su gran capacidad artística está manifestada en los dibujos que realizó para ilustrar la portada de la revista arriba mencionada. También podemos apreciar su talento en ilustraciones como la que realizó para el poema de Alfonsina Storni *La Lujuria Vencida por el Dolor* (1918).²⁶

Cabral muere en 1968 después de una larga trayectoria en donde quedó registrada toda una época del ambiente artístico y periodístico de México.

Ilustración de Ernesto García Cabral, para el poema de Alfonsina Storni, *La Lujuria Vencida por el Dolor*.



En la Ciudad de México trabaja en la revista *El Sembrador*, que era editada por la Secretaría de Educación Pública y que estaba destinada a los campesinos, en esta revista también colaboraron como ilustradores los grabadores Francisco Díaz de León y Ezequiel Negrete, quienes anteriormente publicaron con Leopoldo Méndez y otras figuras de la gráfica el periódico *30-30*.³⁰ En 1933 forma parte de los fundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), en donde ilustra el órgano informativo de la misma, titulado *Frente a Frente*.

Leopoldo Méndez realiza cuarenta grabados para el libro de Juan de la Cabada, titulado *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional*, el cual obtiene el primer premio en la Feria del Libro de México en 1945, por la calidad de sus ilustraciones.³¹

En 1937 promueve la fundación del Taller de la Gráfica Popular, ayudado por los pintores Pablo O'Higgins y Luis Arenal;³² dicho taller tenía por objetivo el crear un foro de difusión de los artistas



Portada del periódico *Contraataque*, realizada por Leopoldo Méndez, 1934.

Portada de *El Sembrador*, órgano de difusión de la S.E.P. que ilustró Leopoldo Méndez.



Ilustración para *El Machete*, realizada en grabado en madera por David Alfaro Siqueiros en 1924.

En la década de los años 20s David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Diego Rivera, fundan el *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* el 15 de junio de 1924,²⁷ editando el semanario ilustrado *El Machete*, que fungió como órgano del sindicato.

Es en esta década donde empieza a destacar la figura de Leopoldo Méndez, quien inicia su labor en el grabado a través de la revista *Horizonte* (1924)²⁸, que era el órgano del grupo de artistas y poetas que se hacían llamar *estridentistas*. Posteriormente, en 1928, colabora en las revistas *Norte*, dirigida por el Dr. Ignacio Millán y *Ruta* en el Puerto de Veracruz²⁹ en donde además realizó carteles de tendencia social.

Revista *Horizonte*, publicación editada en Jalapa, Veracruz, e ilustrada por Leopoldo Méndez.



populares, además de ser un centro de trabajo colectivo para la producción y el estudio de las diferentes ramas del grabado. El Taller de la Gráfica Popular llegó a convertirse en una agrupación con una ideología revolucionaria que ha estado siempre en apoyo de las grandes luchas populares, no sólo de México, sino de otros países, realizando carteles, periódicos, folletos, volantes y libros.

Desde su fundación, en el Taller de la Gráfica Popular han figurado decenas de artistas, de entre los primeros podemos mencionar a: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Roberto Bardecio, Lena Bergner, Angel Bracho, Jean Charlot, Fernando Castro Pacheco, Elizabeth Catlett, Miguel Covarrubias, José Chávez Morado, Eleonor Coen, Francisco Dosamantes, Jim Egleson, Jesús Escobedo, Gabriel Fernández Ledesma, Antonio Franco, Oscar Frías, Galo Galecio, Arturo García Bustos, Marshall Goodman, Xavier Guerrero, Jules Heller, Max Kahn, Salvador Luna, Roberto Mallary, Carlos Mérida, Hannes Meyer, Guillermo Monroy, Francisco Mora, Roberto Montenegro, Isidro Ocampo, Gonzalo de la Paz Pérez, Antonio Pujol, Everardo Ramírez, Erasto Cortéz Juárez, Kolomon Sokol, Ramón Sosamontes, Charles White, Mariana Yampolsky y Alfredo Zalce.³³

De entre las publicaciones que ha realizado el Taller de la Gráfica Popular, están las carpetas con trabajos de Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Angel Bracho, Alfredo Zalce, Isidoro Ocampo, Jean Charlot y Everardo Ramírez, además de una edición con planchas originales de José Guadalupe Posada.

Otras publicaciones son: el portafolio de siete litografías de Leopoldo Méndez titulado: *En Nombre de Cristo* (1939), sobre las muertes de un gran número de maestros rurales encausadas por los cristeros, también la edición de una serie de doce litografías caricaturescas titulada: *La España de Franco* (1938) y la carpeta *El Libro Negro del Terror Nazi*.³⁴

En 1944 finaliza un importante período de producción artística de el Taller de la Gráfica Popular, editando: *Las Estampas de la Revolución Mexicana*, la cuál forma la edición más importante del taller, en donde queda reafirmado el espíritu revolucionario



Carátula de la revista *La República* hecha en linóleum por el pintor Francisco Moreno Capdevila en 1945.

que distinguió a este grupo de artistas mexicanos.

Posteriormente en 1949, se edita un libro donde queda registrada la experiencia de los primeros doce años de actividad artística del taller, incluyendo 480 ilustraciones reproducidas de 50 artistas gráficos.³⁵

Durante las décadas posteriores, la ilustración en México se desarrolla principalmente por medio de la labor editorial que realizan instituciones como la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México.

La colaboración entre pintores y escritores no tiene la misma frecuencia que en otros años, sin embargo, no se puede decir que la ilustración de obras literarias se vió disminuida.

De entre algunos trabajos realizados, caben mencionar las ilustraciones para las cartillas educativas y libros de las zonas indígenas que realizó el grabador Adolfo Mexiac para el Instituto Nacional Indigenista en 1953.³⁶

Otros artistas como Francisco Moreno Capdevila han colaborado para la S.E.P. ilustrando algunas de sus publicaciones.



Ilustración realizada por Leopoldo Méndez para el libro de Juan de la Cabada: *"Incidentes Melódicos del Mundo Irracional"*.

populares, además de ser un centro de trabajo colectivo para la producción y el estudio de las diferentes ramas del grabado. El Taller de la Gráfica Popular llegó a convertirse en una agrupación con una ideología revolucionaria que ha estado siempre en apoyo de las grandes luchas populares, no sólo de México, sino de otros países, realizando carteles, periódicos, folletos, volantes y libros.

Desde su fundación, en el Taller de la Gráfica Popular han figurado decenas de artistas, de entre los primeros podemos mencionar a: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Roberto Bardecio, Lena Bergner, Angel Bracho, Jean Charlot, Fernando Castro Pacheco, Elizabeth Catlett, Miguel Covarrubias, José Chávez Morado, Eleonor Coen, Francisco Dosamantes, Jim Egleson, Jesús Escobedo, Gabriel Fernández Ledesma, Antonio Franco, Oscar Frías, Galo Galecio, Arturo García Bustos, Marshall Goodman, Xavier Guerrero, Jules Heller, Max Kahn, Salvador Luna, Roberto Mallery, Carlos Mérida, Hannes Meyer, Guillermo Monroy, Francisco Mora, Roberto Montenegro, Isidro Ocampo, Gonzalo de la Paz Pérez, Antonio Pujol, Everardo Ramírez, Erasto Cortéz Juárez, Kolomon Sokol, Ramón Sosamontes, Charles White, Mariana Yampolsky y Alfredo Zalce.³³

De entre las publicaciones que ha realizado el Taller de la Gráfica Popular, están las carpetas con trabajos de Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Angel Bracho, Alfredo Zalce, Isidoro Ocampo, Jean Charlot y Everardo Ramírez, además de una edición con planchas originales de José Guadalupe Posada.

Otras publicaciones son: el portafolio de siete litografías de Leopoldo Méndez titulado: *En Nombre de Cristo* (1939), sobre las muertes de un gran número de maestros rurales encausadas por los cristeros, también la edición de una serie de doce litografías caricaturescas titulada: *La España de Franco* (1938) y la carpeta *El Libro Negro del Terror Nazi*.³⁴

En 1944 finaliza un importante período de producción artística de el Taller de la Gráfica Popular, editando: *Las Estampas de la Revolución Mexicana*, la cuál forma la edición más importante del taller, en donde queda reafirmado el espíritu revolucionario



Carátula de la revista *La República* hecha en linóleum por el pintor Francisco Moreno Capdevila en 1945.

que distinguió a este grupo de artistas mexicanos.

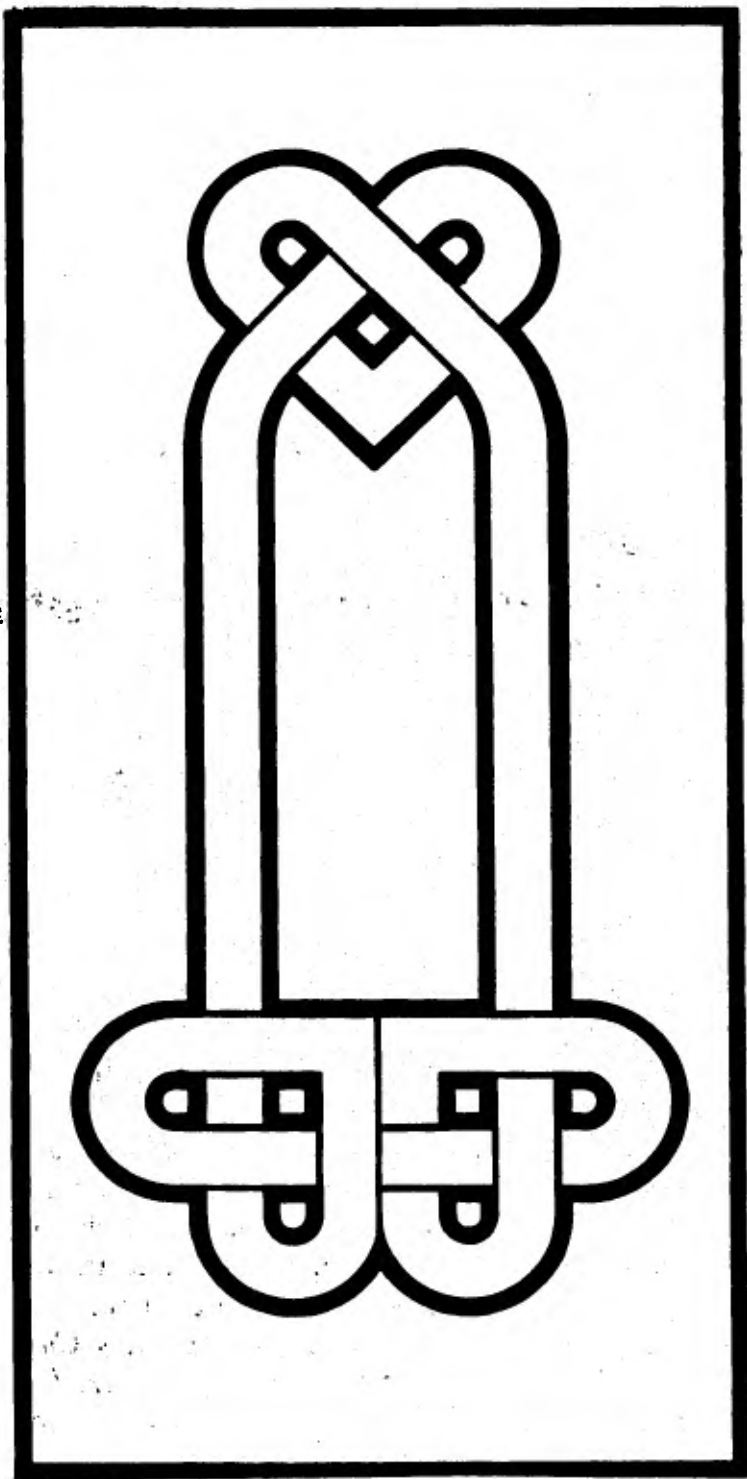
Posteriormente en 1949, se edita un libro donde queda registrada la experiencia de los primeros doce años de actividad artística del taller, incluyendo 480 ilustraciones reproducidas de 50 artistas gráficos.³⁵

Durante las décadas posteriores, la ilustración en México se desarrolla principalmente por medio de la labor editorial que realizan instituciones como la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México.

La colaboración entre pintores y escritores no tiene la misma frecuencia que en otros años, sin embargo, no se puede decir que la ilustración de obras literarias se vió disminuida.

De entre algunos trabajos realizados, caben mencionar las ilustraciones para las cartillas educativas y libros de las zonas indígenas que realizó el grabador Adolfo Mexiac para el Instituto Nacional Indigenista en 1953.³⁶

Otros artistas como Francisco Moreno Capdevila han colaborado para la S.E.P. ilustrando algunas de sus publicaciones.

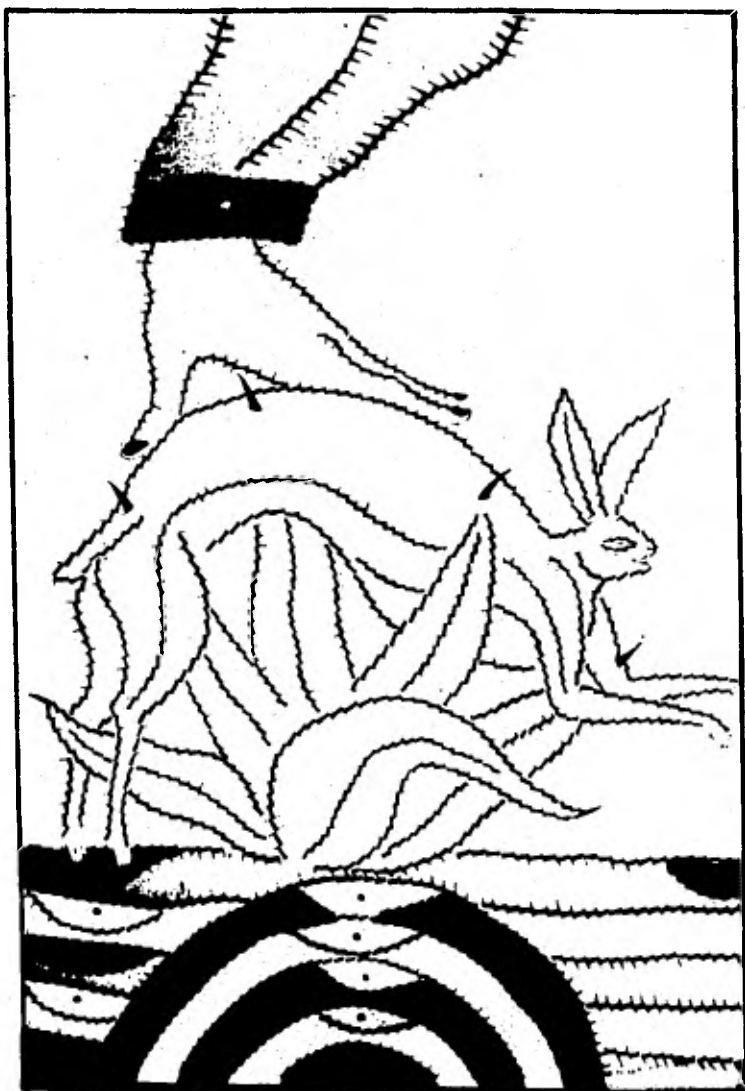


Uno de los diseños para la portada de la *Revista de la Universidad*, que realizó Vicente Rojo.

En la última década (70-80), la U.N.A.M. ha recibido colaboraciones de algunos artistas como Vicente Rojo, quien estuvo a cargo de realizar la portada de la *Revista de la Universidad* durante varios años.

También encontramos los dibujos de Elvira Gascón, quien ha realizado ilustraciones para la portada de *Material de Lectura*, publicación dedicada enteramente a la poesía y editada por la Universidad.

Del pintor y grabador Francisco Toledo podemos mencionar las ilustraciones que realizó para el libro de poemas de Elisa Ramírez titulado: *Palabras*, también ilustró el libro infantil *El Sol, la Luna y las Estrellas*, y la portada de la revista *Diálogos*, además de realizar otros trabajos para editoriales como la del Fondo de Cultura Económica.



Dibujo de Francisco Toledo para ilustrar la portada de un libro.

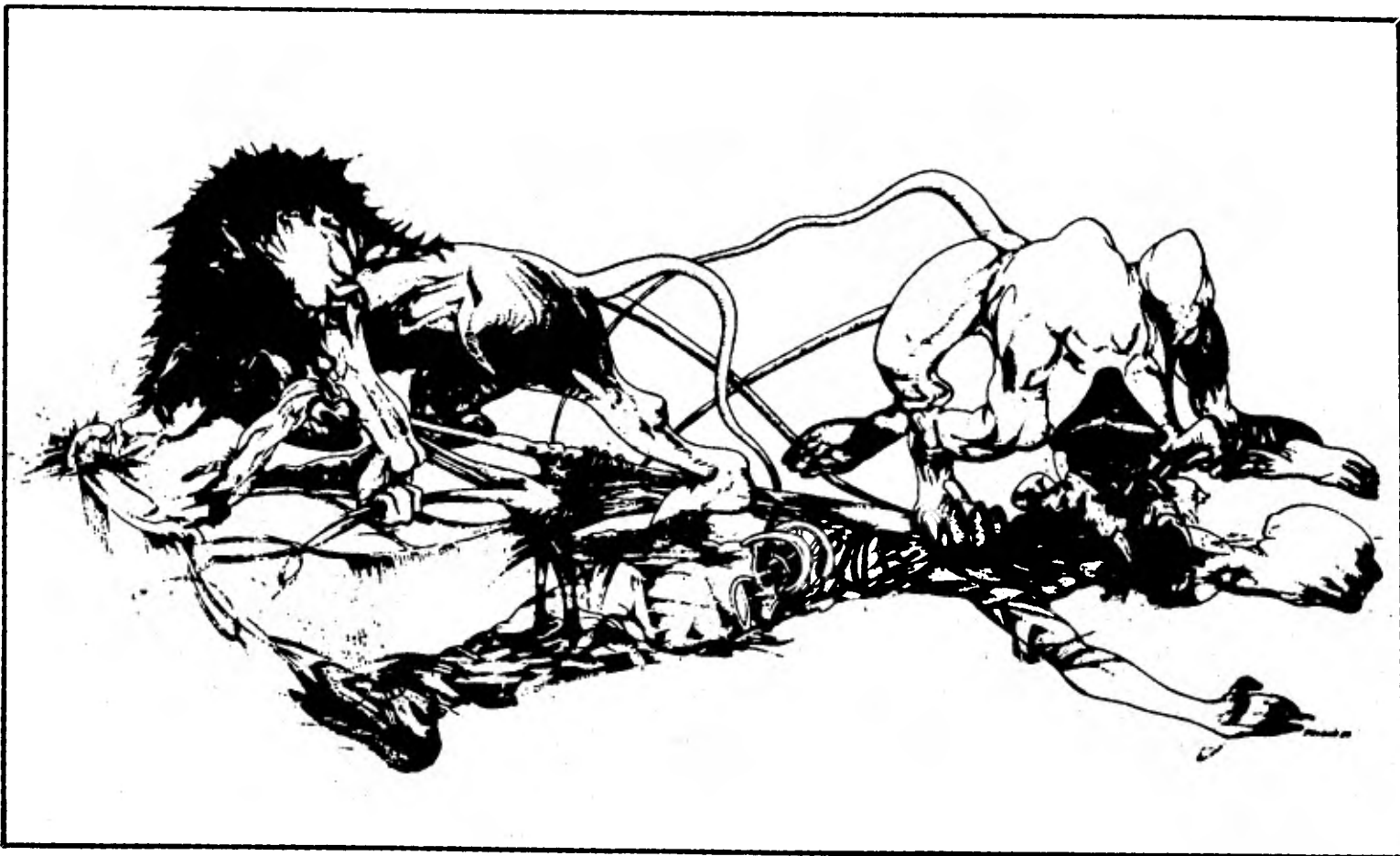


Ilustración de Melecio Galván de la serie que hizo bajo el título de: *Militarismo y Represión*.

Artistas contemporáneos como José Luis Cuevas, han elaborado numerosos trabajos ilustrativos a lo largo de su carrera, algunos de los cuales los encontramos en: *Donde el Agua es Blanca como el Gis*, de Edmundo Domínguez Aragonés, *Espigas Abiertas* de J. Ruiz Dueñas, *Las Citas* de Manuel Moreno Jiménez, *Cuentos a Orfeo* de Héctor Gally, y los dibujos para la revista *El Corno Emplumado*, que editan Margaret Randall y Sergio Mondragón.

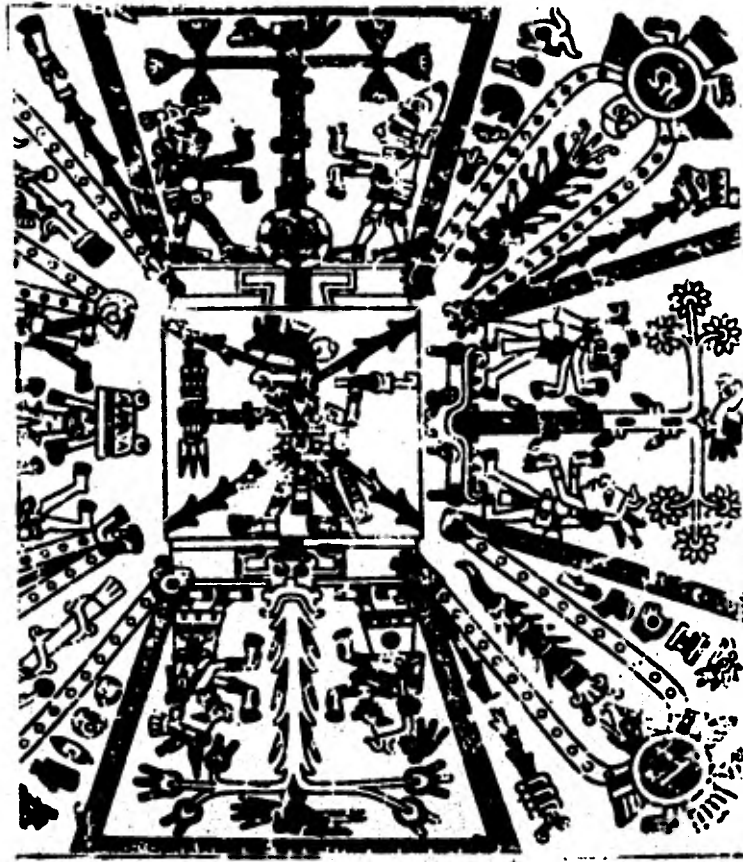
Otro artista que ha ilustrado textos literarios es Vlady, quien realizó los dibujos para el libro *Poesía Erótica Norteamericana*; además ha hecho ilustraciones para otras obras como: *La Iliada y la Odisea* de Homero, *Obras Escogidas* de Víctor Hugo, *Obras Escogidas* de Oscar Wilde y *Teatro* de William Shakespeare.

Otro libro ilustrado es el titulado: *13 Tiempos de Eros* de Roberto Pérez Moreno e ilustrado con dibujos de Leticia Ocharán.

Por último habremos de mencionar el trabajo ilustrativo del artista Melecio Galván, para la S.E.P. Entre otros, están las ilustraciones realizadas para la serie de libros *Expresión y Comunicación*, también las ilustraciones para diversos movimientos políticos. A pesar de su muerte prematura, la obra ilustrativa de Melecio Galván es muy abundante, algunos de los títulos que llegó a ilustrar son los siguientes: *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez, *Las Calaveras*, *El Militarismo y la Represión* e *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional*, de Juan de la Cabada, el cual quedó inconcluso.



Tanto en el pueblo egipcio, como en las culturas prehispánicas de Mesoamérica, las imágenes ilustrativas tenían un carácter religioso, además de ser crónicas de sus costumbres.



Códice prehispánico, el cual también fungía como una crónica de los acontecimientos de su época.

La Ilustración en el Texto

La ilustración se ha ido desarrollando paralelamente con el libro a lo largo de la historia, y siempre ha estado acompañando a los textos desde los tiempos más remotos. Ya fuera en los papiros egipcios, en donde aparecen por vez primera, en los manuscritos iluminados de la edad media o en las primeras publicaciones en serie del siglo pasado.

En la actualidad las imágenes ilustrativas que aparecen en un sinnúmero de publicaciones, presentan una gran diversidad que va desde la utilización de técnicas tradicionales como el dibujo a tinta, la pintura y las técnicas como el grabado y la litografía, hasta la utilización de elementos, como las técnicas fotográficas para la reproducción exacta de originales en color.

En suma, la ilustración se ha convertido en una actividad de gran demanda; pero cabe aquí hacernos la pregunta: ¿cuáles han sido las causas que influyen al hombre para que desde los tiempos más remotos haya incluido imágenes en sus escritos, dando a estos un carácter completamente distinto?



Tanto en el pueblo egipcio, como en las culturas prehispánicas de Mesoamérica, las imágenes ilustrativas tenían un carácter religioso, además de ser crónicas de sus costumbres.

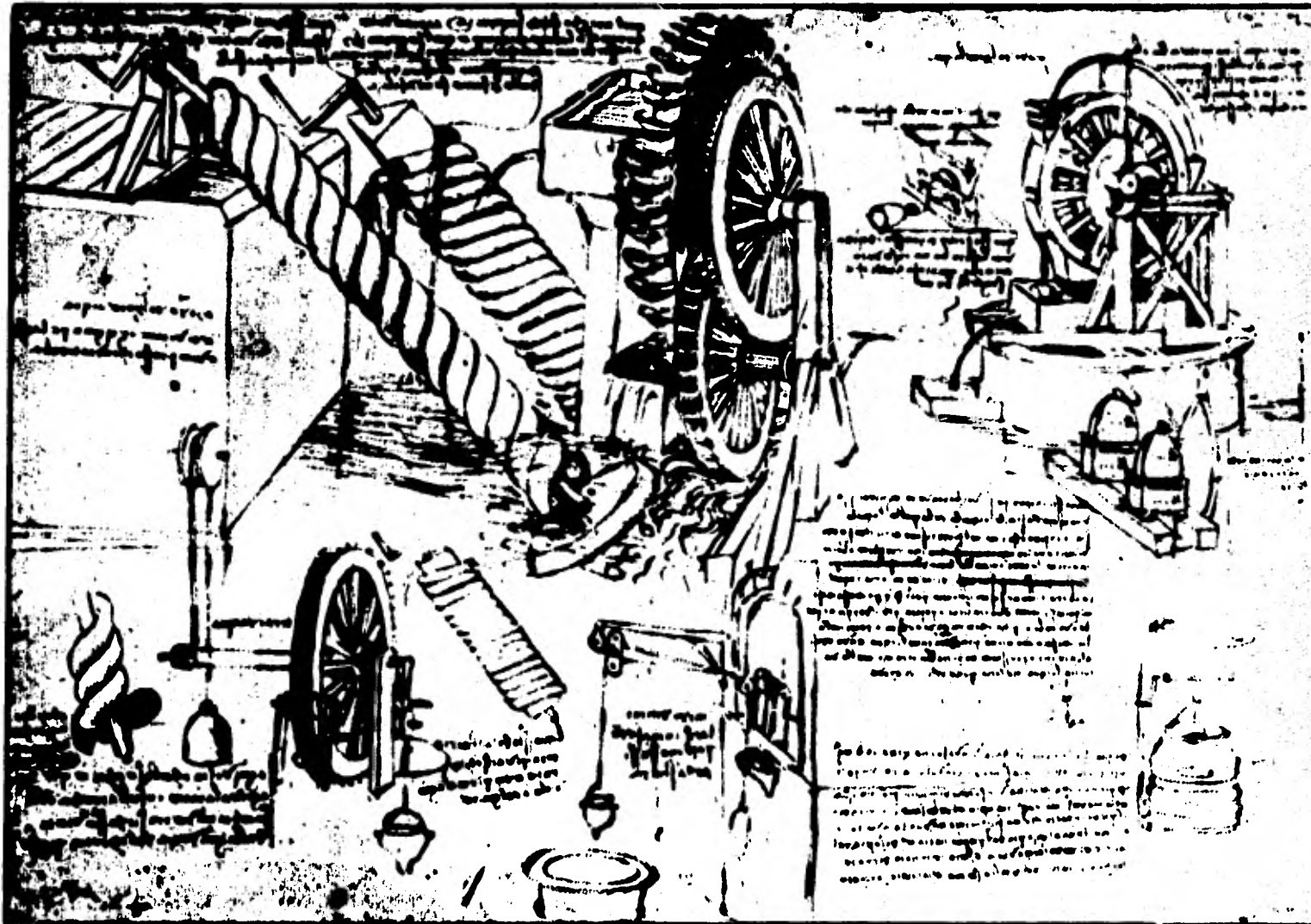
Durante el Renacimiento el motivo de las ilustraciones se apartó un tanto de los temas religiosos para dedicarse a ilustrar los tratados de carácter científico que surgieron en ese tiempo, caracterizándose principalmente por el realismo de los trabajos.

La ilustración durante el Renacimiento encontró una aplicación diferente a las que hasta ese entonces se le había asignado, convirtiéndose así en un apoyo didáctico de los escritos de aquella época.

Vamos encontrando entonces, que en cada época, las necesidades por las cuales se ilustra un texto, van desde los motivos religiosos hasta las representaciones más realistas con fines científicos.

Ya para el siglo XVIII y XIX, la ilustración alcanzó un grado de tecnificación, con el cual se viene a satisfacer una demanda de imágenes impresas en las publicaciones periódicas, que a partir del siglo en curso, han propiciado el auge de una de

Apuntes técnicos de Leonardo da Vinci, ilustrados por él mismo.



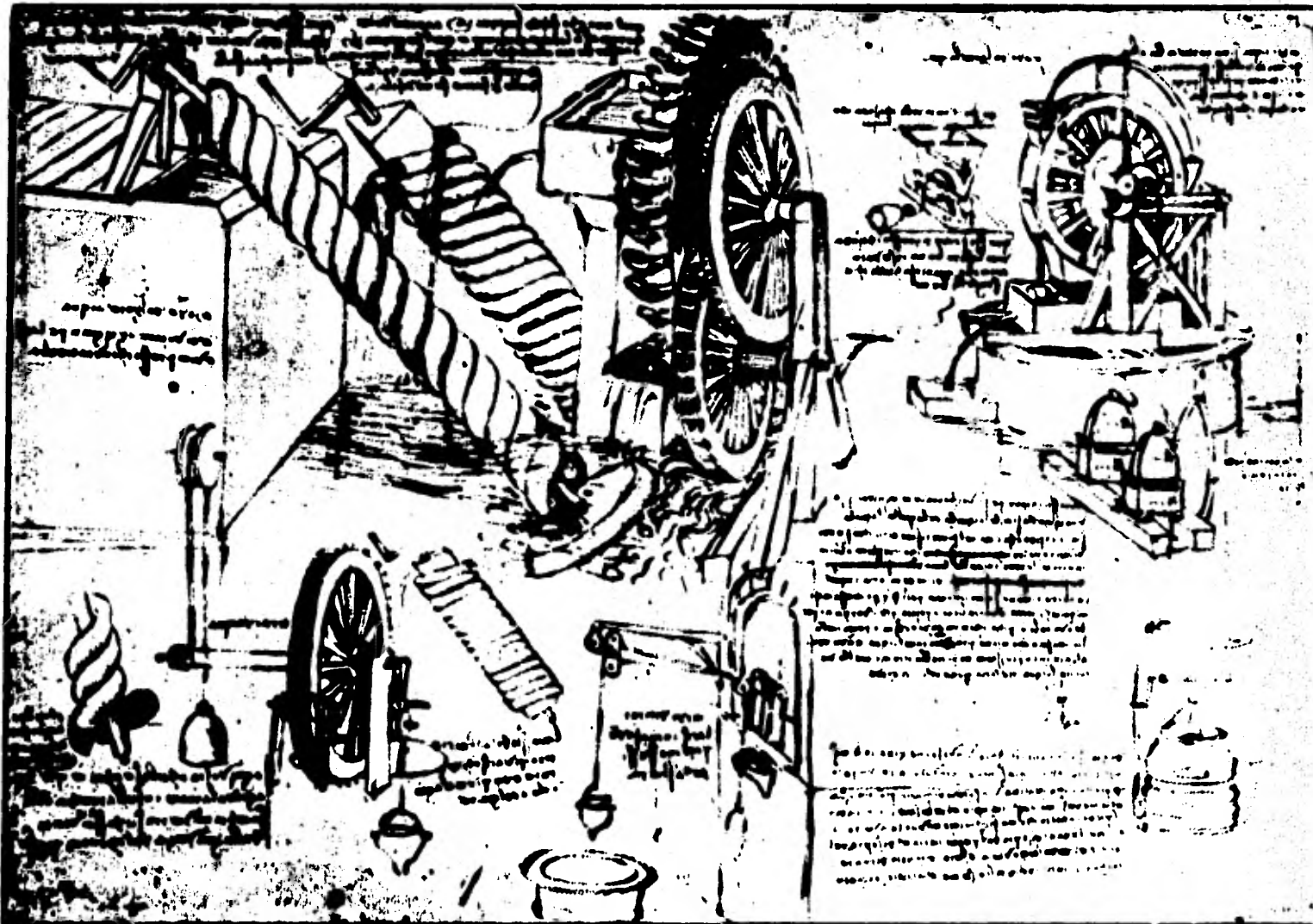
Durante el Renacimiento el motivo de las ilustraciones se apartó un tanto de los temas religiosos para dedicarse a ilustrar los tratados de carácter científico que surgieron en ese tiempo, caracterizándose principalmente por el realismo de los trabajos.

La ilustración durante el Renacimiento encontró una aplicación diferente a las que hasta ese entonces se le había asignado, convirtiéndose así en un apoyo didáctico de los escritos de aquella época.

Vamos encontrando entonces, que en cada época, las necesidades por las cuales se ilustra un texto, van desde los motivos religiosos hasta las representaciones más realistas con fines científicos.

Ya para el siglo XVIII y XIX, la ilustración alcanzó un grado de tecnificación, con el cual se viene a satisfacer una demanda de imágenes impresas en las publicaciones periódicas, que a partir del siglo en curso, han propiciado el auge de una de

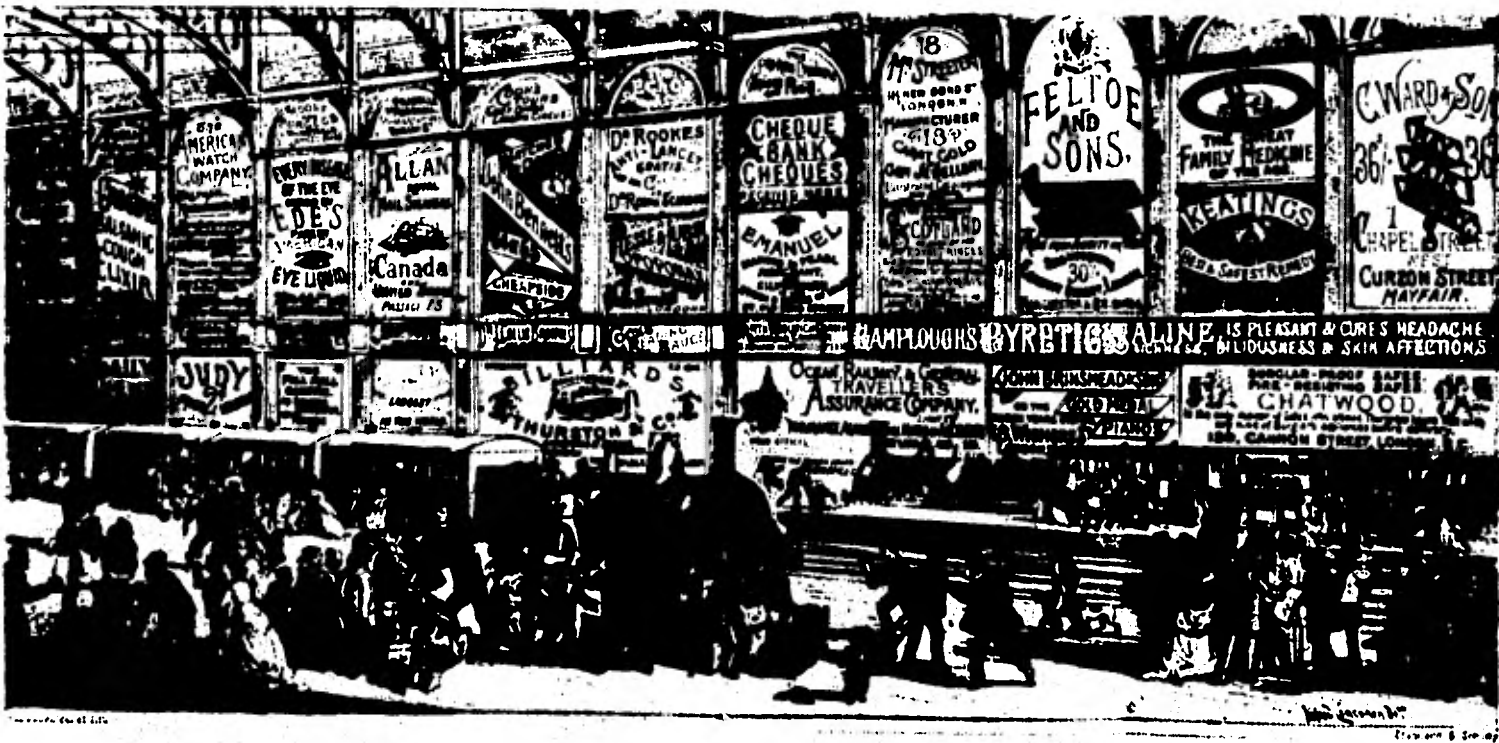
Apuntes técnicos de Leonardo da Vinci, ilustrados por él mismo.



NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CAPITULO I

1. **Carroll, Lewis**, *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid Alianza Editorial, 1970, 208 pp. ils.
2. **Carroll, Lesis**, *Alicia a Través del Espejo*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, 220 pp. ils.
3. **Dalley, Terence**, *Ilustración y Diseño*, Barcelona, H. Blume, 1980, 224 pp., ils., pág. 10.
4. *Encyclopedia Britannica*, XXIV vols., vol. XII, pág. 100.
5. **Heller, Jules** *Printmaking Today*, New York, Holt, Reinhart and Winston, pág. 21.
6. *Encyclopedia Britannica*, vol. XII, pág. 100.
9. **Enciso, Jorge**, *Sellos del Antiguo México*, México, Innovación, 1980, pág. XI.
10. **Smith, Bradley**, *México, Arte e Historia*, México, Ediciones Tolteca, 1979, pág. 11.
11. **Sten, María**, *Las Extraordinarias Historias de los Códices Mexicanos*, México, Joaquín Mortiz, 1981, pág. 11.
12. **Sten, María**, *Op. Cit.*..., pág. 24.
13. *Ibidem*, pág. 10.
14. **Díaz de León, Francisco**, *Gahona y Posada, Grabadores Mexicanos*, (Presencia de México No. 6), México, F.C.E., 1968, pág. 24.
15. **Díaz de León, Francisco**, *Op. Cit.*, pág. 26.
16. *Ibid.*, pág. 27.
17. *Ibid.*, pág. 28.
18. **Carrillo A., Rafael**, *Posada y el Grabado Mexicano*, México, Panorama Editorial, 1980, pág. 19.
19. **Carrillo A., Rafael**, *Op. Cit.*, pág. 29.
20. *Ibid.*, pág. 69.
21. *Ibid.*, pág. 70.
22. **Crespon de la Serna, Jorge N.**, *Julio Ruelas en la Vida y en el Arte*, (Presencia de México No. 3), México, F.C.E., 1968, pág. 20.
23. **Crespo de la Serna, Jorge J.**, *Op. Cit.*, pág. 20.
24. *Ibid.*, pág. 46.
25. **Ramírez, Fausto**, *Saturnino Herrán*, México, U.N.A.M. (Colección de Arte No. 29), 1976, pág. 16.
26. **García Cabral, Jr., Ernesto**, *Las Décadas del Chango García Cabral*, México, Domés, 1979, pág. 104.
27. **Carrillo A., Rafael**, *Op. Cit.*, pág. 70.
28. *Ibidem.*, pág. 74.
29. **Maples Arce, Manuel**, *Leopoldo Méndez*, México, F.C.E., (presencia de México No. 13), 1970, pág. 13.
30. **Carrillo A., Rafael**, *Op. Cit.*, pág. 74.
31. **Maples Arce, Manuel**, *Op. Cit.*, pág. 31.
32. *Ibidem.* pág. 76.
33. *Ibid.*, pág. 76.
34. **Covantes, Hugo**, *El Grabado Mexicano en el Siglo XX*, México, 1982, pág. 36.
35. **Covantes, Hugo**, *Op. Cit.*, pág. 36.
36. Datos proporcionados por el Centro de Documentación del I.N.B.A.



Estación inglesa (1874) en donde se puede apreciar la demanda de imágenes ya existente en el siglo pasado.

las industrias más importantes de nuestro tiempo: la de las publicaciones y ediciones de gran tiraje.

En la actualidad se puede afirmar que, las necesidades por las cuales se ilustra un texto las encontramos en todos los aspectos de la vida moderna, como en la comercialización de productos de todo tipo. La publicidad requiere de todas las modalidades en las cuales se practica la ilustración; la ciencia y la tecnología actuales también requieren del apoyo visual de la ilustración, de donde se han servido para extender sus conocimientos y difundirlos hacia donde son requeridos.

Por último mencionaremos el papel tan importante, que actualmente desempeña la ilustración, como apoyo visual para las ciencias y técnicas, y también para la difusión de la cultura por medio de la ilustración de textos literarios, en los cuales esta alcanza su mayor grado de artisticidad, y en donde se manifiesta mejor, la capacidad artística del ilustrador.



Capítulo II La Imágen

La Imágen y su Definición

Hablar de la imagen es suponer de inmediato, la relación de ésta con la parte perceptiva del ser humano, que es la vista, e inmediatamente consideramos imágenes a todo tipo de impresiones que percibimos a través de este sentido, aunque también existe nuestra capacidad para crear imágenes mentales, sin que necesariamente tengamos que recibir algún estímulo del exterior.

La palabra imagen proviene del latín *imago*, que significa: figura, sombra, imitación, refiere a toda representación figurada y relacionada con el objeto representado por su analogía o su semejanza,¹ en este sentido, puede entenderse que imagen es la imitación de un objeto, ya sea percibido a través de la vista o de otros sentidos, como el oído o el tacto, ya que se puede hablar de imágenes táctiles y de imágenes sonoras. A pesar de esto, cuando se habla de la imagen, se está refiriendo a toda representación visual, que guarda una relación de semejanza con el objeto representado.²

Las imágenes visuales pueden ser de dos tipos: imágenes estáticas o imágenes en movimiento.

Las imágenes estáticas son representaciones fijas e inmóviles, de un momento en el tiempo y perpetúan ese instante de la realidad, podemos encontrar muchos ejemplos de esto, sólo basta mencionar las fotografías de cualquier clase, en las cuales queda manifestado algún aspecto de la realidad, captado en un instante determinado.

En cuanto a la imagen móvil, se caracteriza por la representación continua de una descripción visual, de alguna circunstancia o fenómeno determinados.

Así como en la imagen fija se integran los principios de espacio y forma, a la imagen móvil se in-

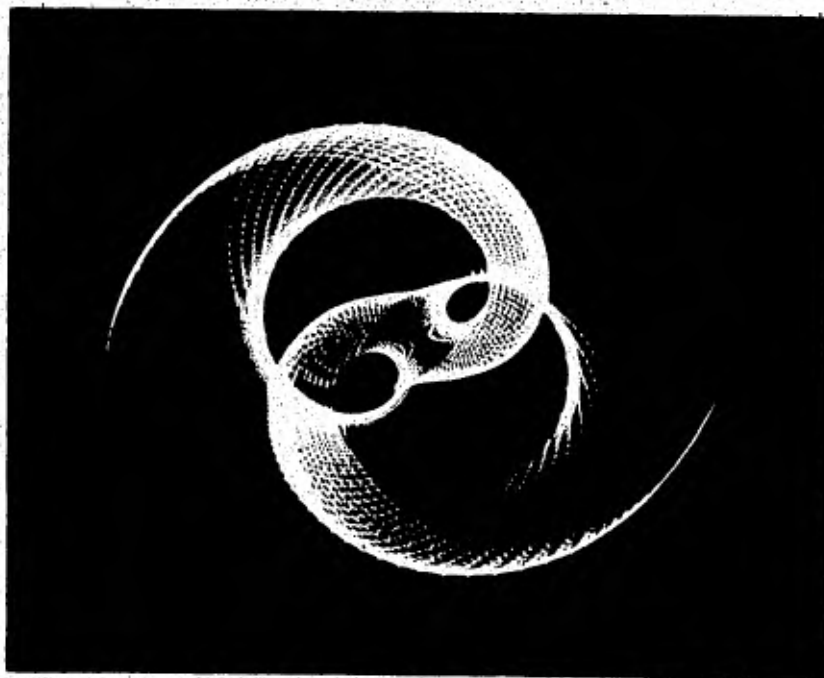
cluyen los de espacio y tiempo.

La imagen es concebida como tal, sólo cuando el receptor puede identificar los objetos que la componen. La imagen está caracterizada por el grado de iconicidad (de semejanza con lo representado) o grado figurativo, de acuerdo a esto, encontramos diversos niveles de representatividad en varias imágenes de un mismo objeto.

Cabe mencionar que, no es posible considerar



Las imágenes son representaciones que establecen una relación de semejanza con el objeto representado.



En la actualidad la diversidad que han alcanzado las imágenes de todos tipos, dificultan el estudio científico y riguroso de los lenguajes visuales.

como imágenes a todo lo que entra en el campo visual, un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la página de una publicación ilustrada, la cual percibimos completamente con la vista, sin embargo, la podemos dividir en dos partes que son: ilustración y texto, en donde sólo la ilustración podrá ser considerada como imagen, ya que es esta, la que realmente cumple su función de representar un objeto determinado.

La Imagen y su Función

Considerar a las imágenes como las representaciones de formas u objetos susceptibles a ser reconocidos por el hombre, implicará que éstos requieran, de un medio material para poder manifestarse y así poder ser transmitidas.

La existencia de imágenes, sean impresas, proyectadas o de cualquier otra forma, presuponen una forma de comunicación. Este proceso de comunicación queda establecido, cuando existe un agente transmisor, un mensaje, un medio de transmisión y un sujeto receptor. En este caso el mensaje tendrá que ser de carácter visual, teniendo los demás elementos que ajustarse, a las características del fenómeno iconográfico.³

Para que dicho proceso se realice eficazmente, habrá que considerar la existencia de un código, el cual representa al lenguaje o conjunto de conocimientos que poseen en común tanto el emisor como el receptor, pudiendo este último, interpretar o descifrar la información recibida (mensaje).

Cabe mencionar aquí, si es necesaria la existencia de un código, para la identificación de una imagen.

Cuando el mensaje no está codificado o denotado, se puede decir que no es necesaria la presencia de un código para que podamos interpretar la información recibida, un ejemplo de esto lo podemos tomar de las imágenes fotográficas en los periódicos, en donde nos resultará sencillo distinguir si en la percepción de una imagen, interviene o no un código. *La imagen fotográfica transmite, reducida y transformada, la escena captada por el fotógrafo, la realidad cazada por el objetivo de la cámara. En este caso se trata de un mensaje visual o de una imagen analógica. A este nivel de comunicación no es*

necesario un código, puesto que los supuestos están en perfecta analogía. Pero si será necesario dicho código, cuando el mensaje (la fotografía) está denotado, como es el caso de las fotografías de prensa, en donde el texto o pie que las acompaña, son los que las sitúan en un contexto y les dan una significación determinada, que puede o no puede coincidir con lo que se desprende de su contenido analógico.⁴

Dicha connotación o codificación de la imagen, esta producida de acuerdo a lo que rodea a la imagen misma; por ejemplo, las imágenes de una publicación, estarán denotadas por la línea determinada por ésta. Si la publicación es deportiva, todas las imágenes



La fotografía se ha convertido en el medio más efectivo para el registro fiel de imágenes de la vida real. (Sacerdote budista en un acto de protesta contra la invasión norteamericana en Viet-Nam).



nes que incluya estarán denotadas por dicha actividad, ya sea directa o indirectamente.

La imagen puede interpretarse de acuerdo al mensaje visual que emite. En el transcurso del proceso de comunicación de los mensajes visuales, existen una serie de operaciones que incluyen: selección, esquematización, combinación, transformación, y lo que es más determinante, manipulación.

Toda emisión visual lleva una carga de información en si misma. Actualmente, aparte de su significación, basada en la unión de su forma y contenido, existen aparatos de transformación del significado de la imagen. Esto sucede al combinarse la realidad de la imagen misma con el contexto en que se le coloca (texto que acompaña a la imagen, lugar en que se le coloca, momento en que se da a conocer, etc.). Basta con poner la atención hacia los medios masivos de comunicación, para darnos una idea de la multiplicidad de usos que dirigen la información visual, y cuál es la efectividad con que se manipula a la imagen en todos sus aspectos.

El texto que acompaña a la imagen fotográfica en las publicaciones ha sido aprovechado para manipular el significado de dichas imágenes. Esta fotografía de Fidel Castro jugando baloncesto, fue utilizada por cierta prensa, como prueba de un supuesto atentado.

La imagen es un fenómeno que por sus características, carece de una estructura específica, a diferencia del lenguaje verbal, que está constituido por una estructura muy bien organizada.



Imagen y Lenguaje

El tema de la imagen, ha propiciado y desde hace tiempo, que científicos, escritores, artistas, filósofos, sicólogos, sociólogos, etc., se interesen en su estudio, enfocándola desde sus respectivos puntos de vista, y analizando la relación de esta con cada una de sus disciplinas.

La imagen es en sí, un término bastante amplio, y la gran variedad de imágenes de todo tipo, así como la diversidad de medios para reproducirlas, han creado toda una gama de manifestaciones visuales, cuyo impacto la coloca, como uno de los principales fenómenos culturales de nuestro tiempo.

La dificultad que implica el estudio riguroso y científico, de un tema que carece de estructura específica, como lo es el tema de la imagen, en donde tampoco se ha desarrollado un sistema con criterios concretos y explícitos para su comprensión y aprendizaje, ocasiona un considerable retraso de su estudio, en relación con otros sistemas de comunicación humana.

Por ejemplo, el lenguaje verbal está constituido por una estructura muy bien organizada, que le permite cumplir efectivamente su función como medio de comunicación.

La evolución del lenguaje encontró su inicio en las imágenes, para luego convertirse lenta y progre-



La imagen impresa ha penetrado en todos los aspectos de la vida cotidiana, por medio de las publicaciones periódicas.

sivamente, en unidades fonéticas, y finalmente en el alfabeto. Todo este avance en materia de comunicación da lugar ahora, al problema de encontrar en lo visual una significación en el contexto del lenguaje, por decirlo así, conformar una alfabetidad visual, así como las analogías que puedan establecerse con el lenguaje y su aplicación en el campo de lo visual.⁵

Existen lenguajes y sistemas de símbolos, que están relacionados entre sí por una raíz común, también existen los que no mantienen ninguna relación entre sí, pero todos son productos elaborados de lo que en otro tiempo fueron percepciones de un objeto con una mentalidad basada en la imagen: *El pensamiento en conceptos, emergió del pensamiento en imágenes a través del lento desarrollo de los poderes de abstracción y simbolización, de la misma manera que la escritura fonética emergió por procesos similares de los símbolos y los jeroglíficos*.⁶

No se ha logrado analizar la alfabetidad visual en términos de una estructura del modo visual, y no se ha conseguido tampoco ningún método para su aplicación.

El mensaje visual para ser correctamente recibido, supone de un aprendizaje social y cultural, que traspasa las fronteras del aprendizaje intelectual. La complejidad de la imagen, con relación a la palabra, aún tratándose de las imágenes más sencillas, pone en juego la personalidad entera del receptor y no solo su intelecto.⁷

D.A. Dondis nos afirma que, hay un lenguaje visual compartido por todos nosotros a pesar de las diferencias de carácter social, cultural y geográfico.⁸

La alfabetidad visual jamás podrá llegar a una lógica en su estructura como el lenguaje verbal. El lenguaje ha ocupado una posición primordial respecto al aprendizaje humano; ha funcionado como medio de transmisión y almacenamiento de la información.

Para poder responder a la necesidad de encontrar en lo visual, un lenguaje por medio del cual podamos comunicarnos, sería preciso examinar los componentes visuales en sus formas más simples: el punto, la línea, el contorno, la dirección, proporción, dimensión, etc.... Son algunos de los componentes básicos que constituyen la materia prima, en base a la cual, se producen todas las experiencias de las expresiones visuales.

Las técnicas de la comunicación visual, son las que nos van a permitir dar una finalidad directa del mensaje, ayudándonos a obtener las soluciones visuales correspondientes, ya que serán las intermedias entre la intención y el resultado del mensaje visual.

La técnica visual más dinámica propuesta por D.A. Dondis es el contraste, que se contrapone a la técnica opuesta, armonía, cuyo uso se extiende no sólo a los puntos extremos, sino a toda la gradación comprendida entre los dos polos, a la manera en que existen todos los diferentes tonos de gris entre el blanco y el negro. Transcribimos a continuación, las técnicas aplicables más usuales para la obtención de soluciones visuales, disponiéndolas en pares de opuestos, para mayor facilidad de identificación:⁹



La televisión es un medio tecnológico, en donde se ejerce en mayor grado la manipulación de las imágenes.

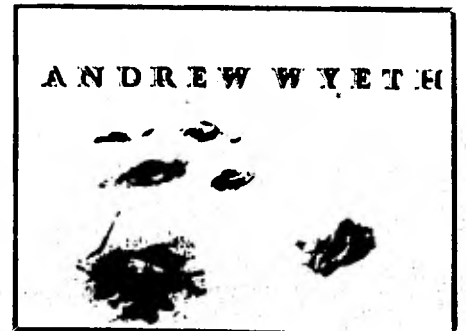
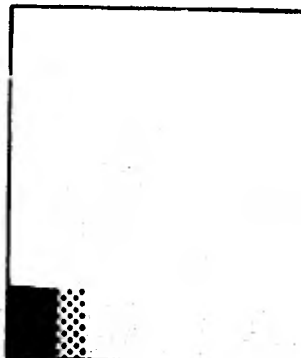
Contraste

Armonía

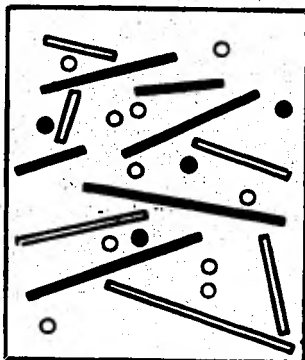
Exageración



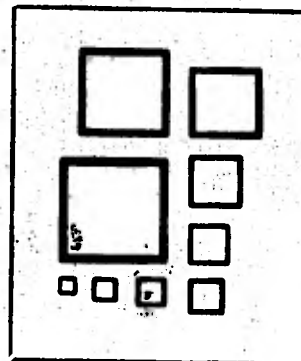
Reticencia



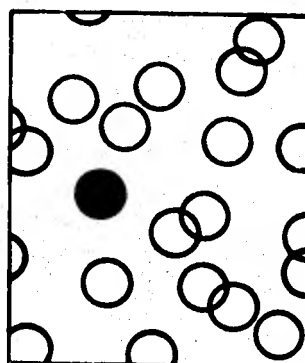
Espontaneidad



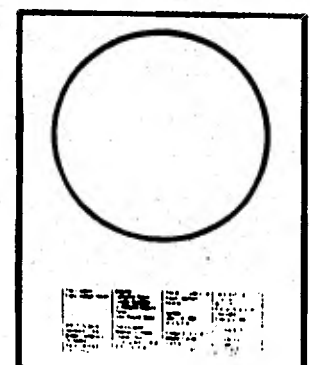
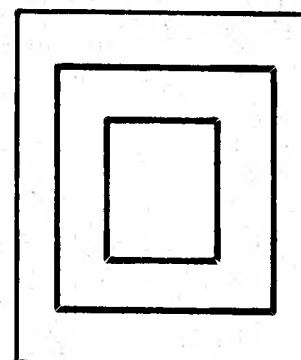
Predictibilidad



Acento

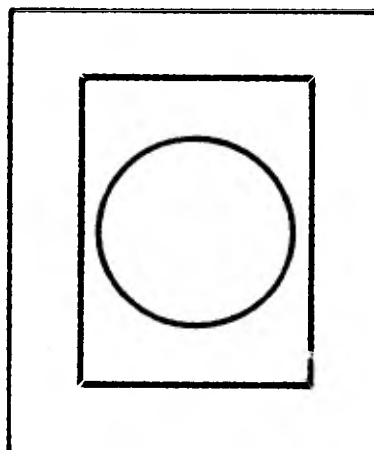


Neutralidad



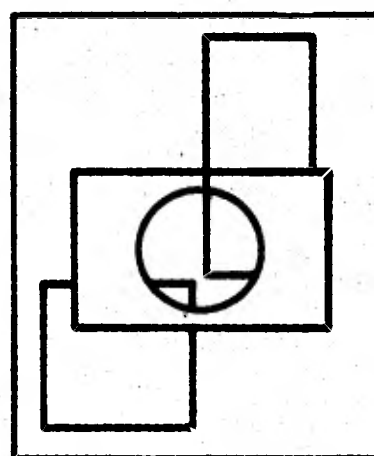
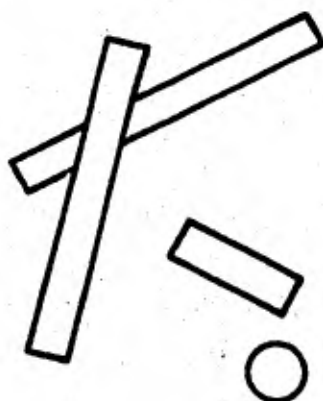
Asimetría

Simetría



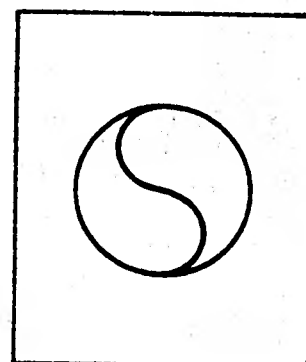
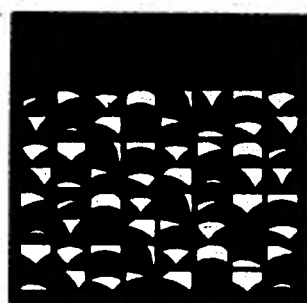
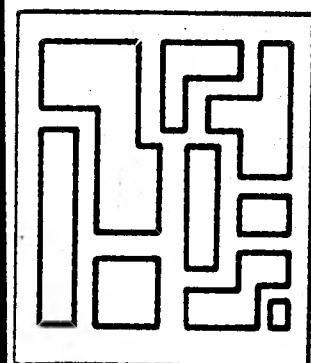
Inestabilidad

Equilibrio



Fragmentación

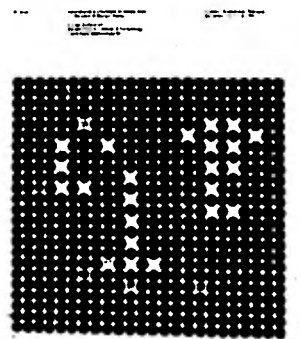
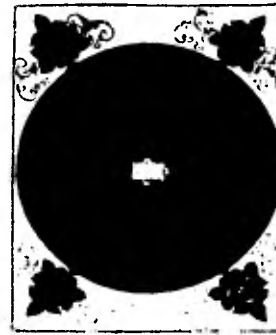
Unidad



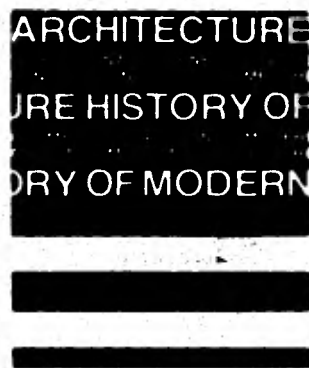
Economía



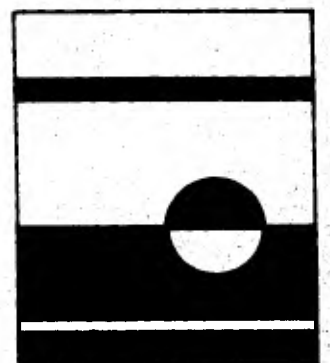
Profusión



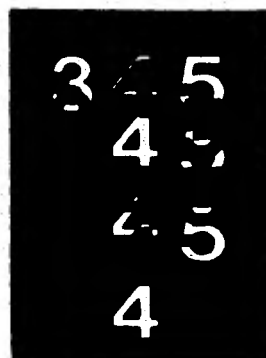
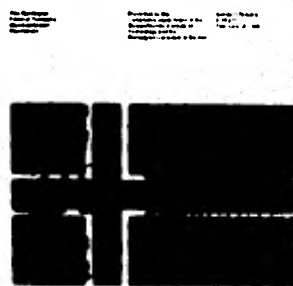
Audacia



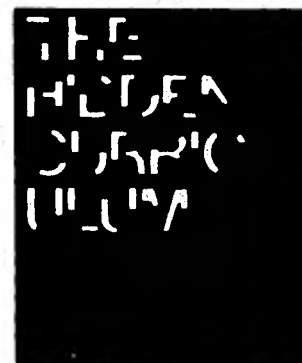
Sutileza



Transparencia



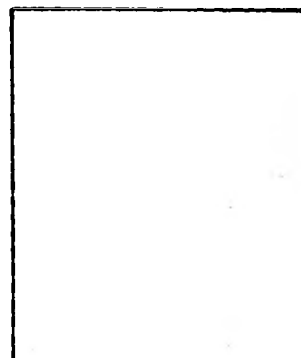
Opacidad



Profundo



Plano



Agudeza



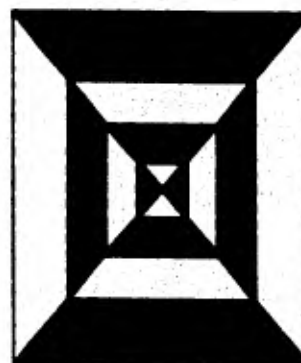
Difusión



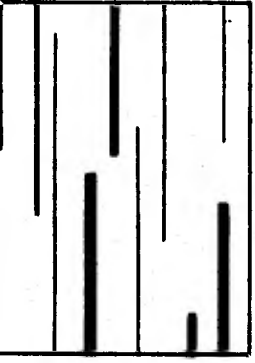
Actividad



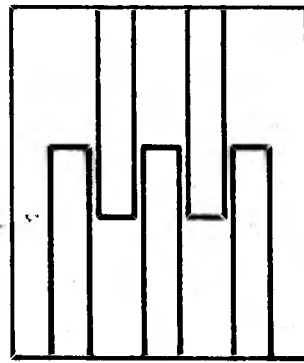
Pasividad



riación



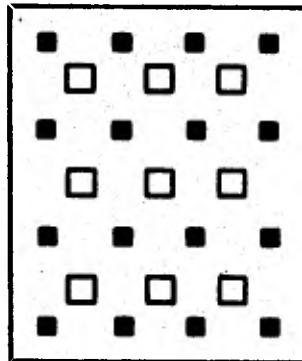
Coherencia



Complejidad



Sencillez



Distorsión



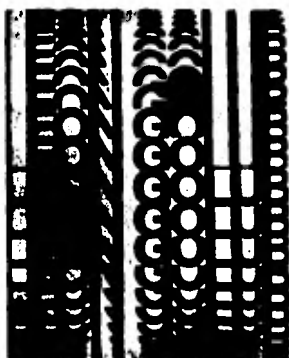
Realismo



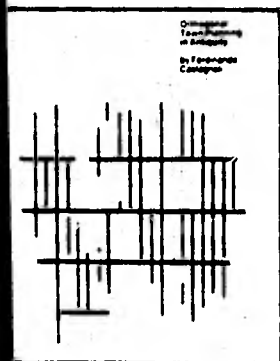
aleatoriedad



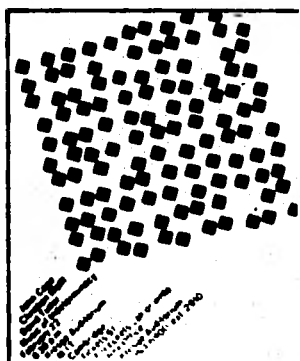
Secuencialidad



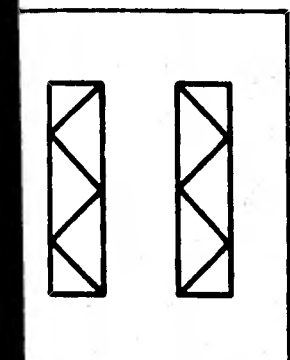
Irregularidad



Regularidad



Juxtaposición



Singularidad



Estos elementos técnicos, funcionan como agentes de la comunicación visual; a su vez el conocimiento de las cualidades de estos agentes proporcionará una capacidad más efectiva, para la comprensión de la significación visual.

Actualmente no existe, ningún procedimiento fácil para el desarrollo de la alfabetidad visual, la evolución incesante de los medios de comunicación nos remite a la necesidad de desarrollar un método efectivo, para la enseñanza y el aprendizaje de un modo de expresar e interpretar visualmente las ideas.

El concepto de que las artes visuales, se inscriben únicamente dentro del campo de la subjetividad y la intuición, va perdiendo fuerza, en la medida en que la imagen y sus componentes visuales, van adquiriendo una forma más definida, dentro del papel que representan para el conocimiento humano.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CAPITULO II

1. Casasús, José María, *Teoría de la Imágen*, Barcelona, Salvat, 1973, pág. 25.
2. Casasús, José María, *Op. Cit.*, pág. 27.
3. *Ibid.*, pág. 37.
4. *Ibid.*, pág. 39.
5. Dondis, Donis A., *La Sintaxis de la Imagen*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, pág. 25.
6. Koestler, Arthur, *El acto de Creación*, Buenos Aires, Losada, 1950, pág. 70.
7. Thibault-Lavlan, Anne Marie, *El Lenguaje de la Imagen*, Madrid, Marova, 1973, pág. 9.
8. Dondis, Donis A., *Op. Cit.*, pág. 26.
9. *Ibid.*, págs. 28 y 29.

De
plumis
clavis scriptas qd
Columbus. Spus
pmp. vnum
nomine
omni
lum
f

Capítulo III
El Texto Literario

esto sólo es comprensible si se toma en cuenta que, aparte del conocimiento científico que emplea el razonamiento, también existe el conocimiento artístico, que se basa en la percepción.

El arte es una forma de conocimiento; contiene símbolos a través de los cuales se expresa un sentido y una significación de la realidad.

Hay que mencionar que en todo arte literario no sólo existe la función de agradar, sino que también ejerce sus funciones como productor de conocimientos. Afirmar que el arte literario proporciona conocimientos y es útil, no quiere decir que éste sea una ciencia, lo que se quiere decir, es que no se le debe tomar como un mero pasatiempo carente de sentido y de profundidad.

Las narraciones y relatos que publican muchas revistas populares, la mayoría de las producciones de novelas policiacas, de transmisiones de radio y televisión, de películas cinematográficas y de muchos libros que logran gran éxito de venta, carecen de profundidad en cuanto a significado y no pueden proporcionar ningún placer estético; porque no son arte; su función es meramente la de divertir como cualquier otro pasatiempo.

“El placer estético no es un pasatiempo, sino cultivo del espíritu que supone el desarrollo de la capacidad de apreciación. Cuando las dos fuentes; de saber y de placer no sólo coexisten, sino que se funden, es cuando una obra literaria realiza plenamente su función”.⁴

El Texto Literario.

En un sentido amplio, a toda manifestación ejercida por medio del lenguaje hablado o escrito, se le denomina "literatura".

En un sentido menos amplio se llama "literatura", al conjunto de obras específicamente literarias, refiriéndonos tanto a las de épocas pasadas en diversos lugares y diferentes géneros; por ejemplo: literatura universal, literatura europea, dramática, erótica, etc....¹

En cualquier texto literario encontramos primeramente dos valores fundamentales, que son: el valor semántico o de significado y el valor formal o de expresión lingüística, que vienen a ser el contenido y la forma respectivamente del texto literario.

La expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin, la forma de expresión, así como el valor de significado, están sujetos a un punto común que es la intención. El valor de significado radica principalmente en la ficción; esto es, en el acontecer ficticio, y el valor de expresión está principalmente en el lenguaje.²

Cuando no hay una intención estética en el lenguaje, no hay literatura, porque de esa manera no puede haber un arte literario.

El contenido de la literatura es la pura experiencia, que como tal, tiende a ser comunicado. La literatura además de expresión, es comunicación. El valor primario de la literatura no es descubrir nuevos conocimientos y darlos a conocer, sino enseñarnos a percibir lo que podemos ver, y a imaginar lo que ya conocemos en la práctica, sus descubrimientos no son de hechos reales, sino de calidades estéticas.³

La literatura nos da una forma de conocimiento,

El Lenguaje.

El lenguaje verbal tal y como lo conocemos es un sistema de exclusivo uso del ser humano que le sirve para comunicar sus ideas, impresiones, emociones y deseos por medio de una ordenación de símbolos producidos de manera deliberada.

El lenguaje es algo tan cotidiano que nos resulta un tanto difícil poder imaginar la cantidad de factores que dan lugar a la formación de un lenguaje, cuya función sea la de servir como un medio de comunicación; a pesar de esto, se puede afirmar que hay un factor que va a determinar más directamente que otros factores, la formación gradual de un medio de comunicación como el lenguaje; éste factor es el trabajo, ya que es por el trabajo por lo que el hombre primitivo se vio en la necesidad imperiosa de intercambiar ideas y relacionarse entre sí.⁵

El lenguaje surgió al mismo tiempo que los instrumentos de trabajo.

A diferencia de los animales, cuyo lenguaje es instintivo y que se basa en un elemental sistema de señales, ya sea para orientarse, para percibir el peligro, para aparearse, etc., el hombre primitivo fue conformando un lenguaje propio, expresaba todas las sensaciones que experimentaba a la manera de sonidos salvajes inarticulados.

El hombre fue familiarizándose poco a poco con los objetos y les dio nombres que tomó de la naturaleza, imitándola en sus sonidos, hasta llegar al punto en que el lenguaje primitivo se convirtió en un conjunto de palabras, de gestos, y hasta de entonaciones musicales.⁶

El lenguaje, además de ser un medio de comunicación, es un medio de expresión. El primer vocabulario se formó a partir de los ruidos que el hombre percibía a su alrededor, su lenguaje se fue enriqueciendo conforme a la experiencia, que le permitía ir distinguiendo los diferentes objetos en sus diferentes aspectos.

El lenguaje fue organizándose cada vez más, en la medida en que el hombre se enriquecía con nuevos conocimientos, con los cuales empezó a distinguir y clasificar sus experiencias, para posteriormente abstraerlas en conceptos y convertirlas en palabras.

Los verdaderos elementos del lenguaje, los ele-

mentos significantes son por lo general, series de sonidos que constituyen palabras o grupos de palabras y, lo que las distingue entre sí, es que cada una de ellas resulta ser el signo externo de una idea determinada.

El cúmulo de nuestras experiencias requiere ser simplificado y generalizado en gran escala, para que se pueda llevar a cabo una compilación simbólica de todas las experiencias de cosas y relaciones; ya que dicha compilación será indispensable si queremos comunicar las ideas.

Los elementos del lenguaje, como registros de nuestras experiencias, tienen que asociarse con grupos enteros y clases bien definidas de impresiones, y no experiencias aisladas en sí mismas. Nada en el lenguaje se puede separar del resto, cada elemento se muestra como una parte del todo, sólo así será posible la comunicación, pues la experiencia aislada no radica más que en una conciencia individual y por lo tanto, es incomunicable.⁷

Lenguaje y Texto Literario.

La materia prima a partir de la cual empieza a trabajar la literatura, es el lenguaje, y es éste el más flexible de los instrumentos para la expresión individual, cuyas posibilidades de expresión son ilimitadas.

El lenguaje es el medio que emplea el arte literario para manifestarse. Consta de dos factores principales, el contenido latente del lenguaje, que es la expresión intuitiva de la experiencia, y la conformación particular de una lengua determinada, es decir, el modo concreto de la expresión de la experiencia.⁸ En este sentido hay obras literarias que pueden trasladarse a otras lenguas sin perder demasiado su contenido, por ejemplo una obra de Shakespeare. Pero si en la obra predominan las particularidades de la lengua en que está concebida, su transcripción a otras lenguas será prácticamente inútil.

La expresión en la literatura puede ser personal y concreta; su significado no depende por completo de las particularidades de su medio.

“Un simbolismo realmente profundo no depende de las asociaciones verbales de una lengua determinada, sino que descansa sobre una base intuitiva subyacente a toda expresión lingüística.”⁹

Todo literato debe servirse de los recursos estéticos que le ofrece su propio idioma, pero no hay que adjudicarle a su talento las formas afortunadas que son propias de la lengua misma. Debemos partir de las posibilidades de esa lengua, con toda la flexibilidad o rigidez que ésta implique y examinar su obra tomando en cuenta dichas posibilidades.¹⁰

Cuando el artista puede disponer de los elementos necesarios para componer sus escritos, es secundaria la importancia de las calidades sensoriales del material con que trabaja.

El lenguaje es en sí mismo el arte colectivo de la expresión, y siempre es capaz de dar expresión a la individualidad del artista.

Si en alguna lengua no se encuentra a ningún artista literario, no hay que atribuirle a que ésta no sirva como medio de expresión literaria, sino que se debe a que la cultura de esa sociedad no ha propiciado la formación de una personalidad que logre desarrollar una expresión literaria verdaderamente individual.

El Estilo en Literatura.

Cuando se habla de estilo en la literatura, nos referimos en un sentido general, a la individualidad que ha logrado el escritor en su particular modo de expresarse y gracias al cual se le puede reconocer; puede decirse que el estilo está en relación directa con su experiencia intelectual y emotiva, es la expresión directa del modo particular de esta experiencia.¹¹

Todas las particularidades en el lenguaje que contribuyen a identificar lo que escribe un literato, se incluyen dentro de su estilo.

El valor de un estilo personal va a depender de que si éste, es o no, la expresión de un verdadero sentimiento individual.¹²

Un estilo tiene que ser individual, ya que es la expresión de un modo individual de sentir, algunos estilos podrán parecer más peculiares que otros, pero esto se deberá a la experiencia sensitiva que el escritor desea expresar, y se ubica dentro del plano extraordinario de la experiencia humana. Existen los casos en donde el escritor desarrolla un lenguaje exagerado, inspirado en su vanidad y su deseo de llamar fácilmente la atención. Esta falsa originalidad no sólo ha sido adoptada por escritores jóvenes, sino también por autores con mayor experiencia, los cuales carecen de la capacidad para expresar un sentimiento original, y cuyo estilo, privado de verdadero sentir, se desarrolla de manera equivocada.

Para lograr una verdadera originalidad de estilo, es preciso que captemos en éste, una inmediata referencia a toda una manera de sentir coherente consigo misma. Cuando dicha referencia es perceptible, habrá la convicción de que la peculiaridad de estilo era inevitable y de que el sentimiento original, al que se nos hace sensibles, exigía este modo de expresión y no otro.¹³

En un sentido, el estilo es una técnica para construir y disponer las palabras, las cuales se hallan inscritas dentro de una lengua determinada, misma en la que el estilo surge.

El escritor no va a considerar que su expresión individual, se limite por la peculiaridades de la lengua, sino que se verá inducido a modelar su estilo, de acuerdo con la tendencia natural de la lengua.

Es muy poco probable que un gran estilo se oponga o entre en contradicción con los esquemas formales básicos de su lengua, ya que todo buen estilo no sólo tendrá la capacidad de asimilar dichos esquemas, sino que además los aprovechará como elementos para crear con ellos nuevas formas.

Cualesquiera que sean las formas determinadas de una lengua, y cualesquiera que fuesen los modos de cómo estos factores influyen en la configuración de su literatura, siempre habrán compensaciones que dejen al artista libertad de movimiento.¹⁴

Algunos apuntes de Jorge Luis Borges y su obra literaria

Jorge Luis Borges nace en 1899 en Buenos Aires, Argentina. A la edad de ocho años escribe un breve ensayo en inglés sobre la mitología griega y su primera narración infantil titulada: *La Viscera Fatal*, inspirada en un pasaje del Quijote.

En 1914, la familia Borges se traslada a Europa, debido a un retiro forzoso de su padre, quien pierde la vista. Ahí aprende francés y alemán, iniciándose así en la literatura europea. Descubre a autores como Rimbaud, Víctor Hugo, Baudelaire, Flaubert, Chesterton y Maupassant, traduce la célebre novela *El Golem* de Gustav Meynrik y se entusiasma por el expresionismo alemán.

Realiza sus estudios en Ginebra, Suiza y en Cambridge, Inglaterra. Entra en contacto con las corrientes vanguardistas de su tiempo. En viajes por España conoce a personalidades como Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez y a Ortega y Gasset. Lee a Quevedo, Machado, Villaroel y a Unamuno.¹⁵

J.L. Borges constituye un caso único en la literatura del siglo veinte, ya que llega a penetrar en tantos senderos de la literatura que, a su regreso a Buenos Aires en 1921, ya posee una cultura vastísima, que lo mismo se nutre de la filosofía idealista, que de las literaturas alemana e inglesa.

A la edad de 22 años se publica el primero de sus poemarios: *Fervor en Buenos Aires*, ilustrado por su hermana Norah, y en el cual se pueden identificar los viejos temas de los poetas, como el amor, la muerte, la soledad y la felicidad. En este primer libro de poesías también se dejan entrever otras preocupaciones, que posteriormente identificarán a toda la obra del artista, como la metafísica, el tiempo, el sentido del universo y la esencia del hombre. También la vida argentina, sus casas, sus patios y calles de Buenos Aires, los suburbios, la pampa o los lan-ces de la historia son descritos en este libro por medio de metáforas.

Pocos años después aparecerán otras obras como *La Luna de Enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), las cuales vienen a reafirmar el talento de Borges para la poesía.

Escribir ensayos es una tarea a la que el autor

se dedica desde muy joven, dando lugar a obras como: *Evaristo Carriego* y la *Historia de la Eternidad*.

La obra que le otorga una consagración definitiva, es la que realiza como cuentista, lo cual se puede constatar en *Historia Universal de la Infamia* (1935) y en *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan* (1941). Obras como *Ficciones* y *El Aleph*, lo colocan en un lugar privilegiado dentro de la literatura universal.

En la navidad de 1938 sufre un accidente, provocado por su poca visión, y que lo mantiene durante quince días entre la vida y la muerte. Su ceguera avanza y a partir de entonces comienza a depender de su madre y de amigos para continuar su labor literaria.

Otras obras que lo identifican como gran cuentista son: *El Hombre de la Esquina Rosada*, *La Esfera de Pascal*, *Emma Zunz*, *La Escritura del Dios* y *La Intrusa*.

Para Borges la realidad es una ilusión, es un reflejo incompleto de otra realidad, más profunda y esencial, que es superior que permanece oculta.

En su obra es posible detectar algunas obsesiones, como la negación del tiempo, que podemos encontrar en algunos de sus primeros poemas y cuya meditación continuará en poemas y prosas posteriores. En los versos de *El Pasado*, poema incluido en *El Oro de los Tigres*, encontramos las siguientes referencias:

No hay otro tiempo que el ahora, este ápice
Del ya será y de fue, de aquel instante
En que la gota cae en la clepsidra.
El ilusorio ayer es un recinto
De figuras inmóviles de cera
O de reminiscencias literarias
Que el tiempo irá perdiendo en los espejos
Erico el Rojo, Carlos Doce, Breno
Y esa tarde inasible que fue tuya
Son en su eternidad, no en la memoria.¹⁶

La literatura borgeana ha utilizado elementos cabalísticos, y el mismo Borges reconoce sus inclinaciones por la Cábala hebrea y el mundo de los cabalistas. Sus estudios de Cábala se originaron después de haber leído *Der Golem* de Meynrik.

“Las nociones de Cábala —dice Borges— me llegaron, en primer término, por la versión de *La Divina*

Comedia, que hizo Longfellow, en las que hay dos o tres páginas sobre Cábala. Luego lei un libro de Trachtenberg sobre supersticiones hebreas, donde se habla de *El Golem* —al cual yo he dedicado un poema, quizá el mejor poema que yo he escrito—. Luego he leído y releído los libros de Gerhard (Gershom) Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, y he hablado dos veces con él, yo, para mi bien, hable poco y escuché, me parece, mucho. Fueron dos felicidades para mí. Luego he leído otros libros sobre Cábala, a Waite, Sérouya, el artículo de la Enciclopedia Británica y a Adolphe Franck.”¹⁷

Las ideas religiosas y filosóficas, por su carácter singular y maravilloso, han dado una particular tónica a gran número de sus ensayos. Los temas de carácter teórico como la eternidad, la cosmogonía, el infinito, los nombres de Dios, la refutación del tiempo, etc., también están implícitos a lo largo de toda su obra, la cual además ha dado a conocer las posibilidades literarias en las matemáticas y en la filosofía.

Los últimos libros de Borges dejan entrever diferentes formas de la inevitable fatalidad que experimenta el hombre cuando se pone a meditar sobre la proximidad de su propia muerte; estos testimonios los podemos encontrar en *El Libro de Arena*, *Elogio de la Sombra*, *La Rosa Profunda*, *El Oro de los Tigres* y *La Moneda de Hierro*.¹⁸

La edad avanzada y su ceguera prematura, han propiciado que Borges exprese una profunda preocupación acerca de los grandes enigmas que han inquietado al hombre de todos los tiempos. En las últimas etapas de su obra se puede ver el dramatismo en el que están mezclados la muerte y el sentimiento de impotencia ante la vastedad del universo.

Borges presiente la proximidad de su hora final y lleva éste sentimiento a sus poemas, tejiendo así su obra, que es una reflexión, un drama personal y una dicha secreta.

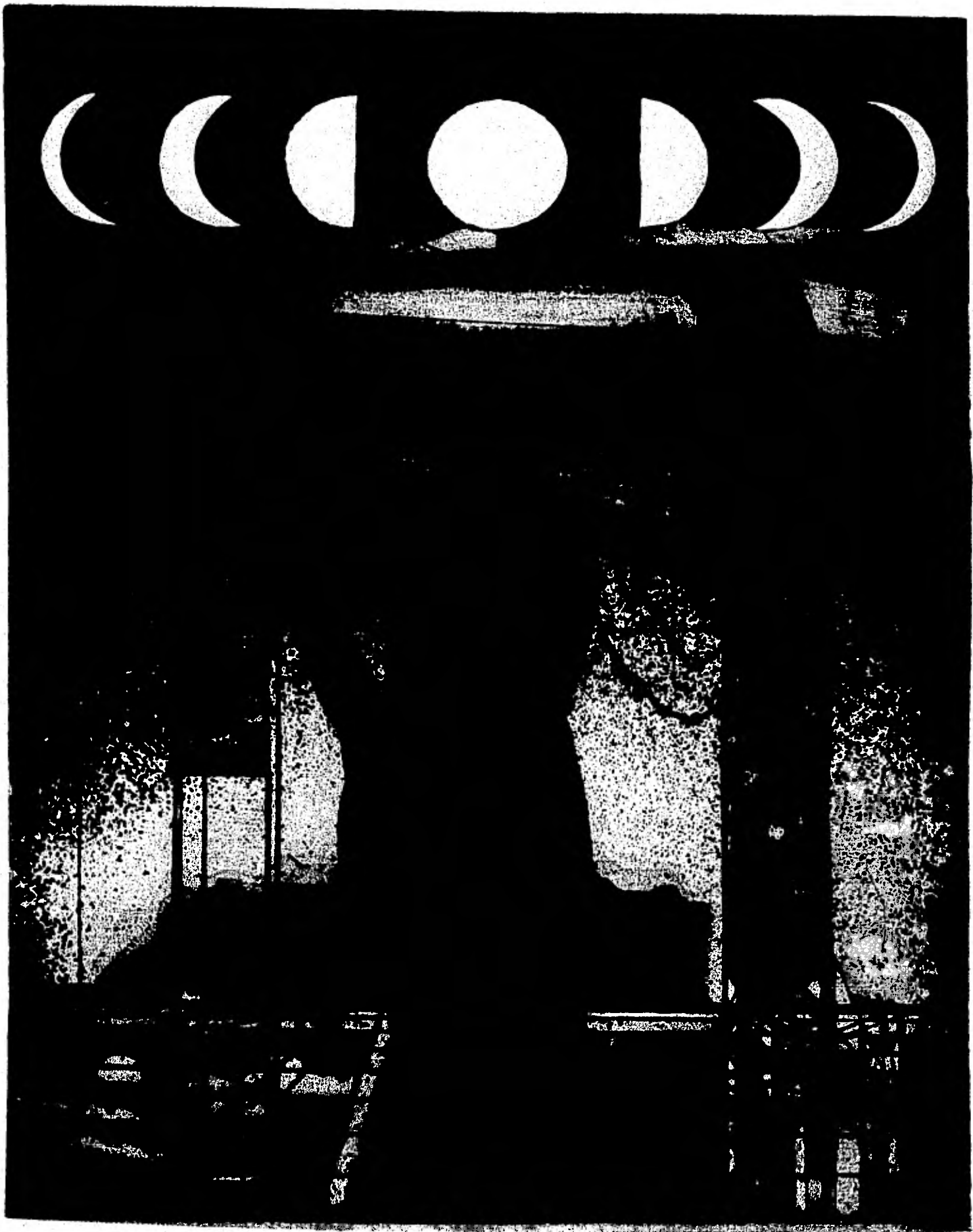
NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CAPITULO III

1. **Reyes, Alfonso**, *El Deslinde. Prólogo a la Teoría Literaria*, México, El Colegio de México, 1944, págs. 24 y 25.
2. **Reyes, Alfonso**, *Op. Cit.*, págs. 24 y 25.
3. *Ibid.*, pág. 25.
4. **Enriquez Ureña, Camila**, *Apreciación Literaria*, La Habana, Pueblo y Educación, 1974, pág. 13.
5. **Fischer, Ernst**, *Lenguaje y Arte*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1972, pág. 14.
6. **Fischer, Ernst**, *Op. Cit.*, pág. 15.
7. **Sapir, Edward**, *El Lenguaje*, México, F.C.E., 1954, pág. 19.
8. **Sapir, Edward**, *Op. Cit.*, pág. 252.
9. *Ibid.*, pág. 253.
10. *Ibid.*, pág. 255.
11. **Murry, J. Middleton**, *El Estilo Literario*, México, F.C.E., 1951, pág. 23.
12. **Murry, J. Middleton**, *Op. Cit.*, pág. 20.
13. *Ibid.*, pág. 20.
14. **Sapir, Edward**, *Op. Cit.*, pág. 260.
15. **R. Barnatán, Marcos**, *Conocer Borges y su Obra*, Barcelona, Dopesa, 1978, pág. 50.
16. **R. Barnatán, Marcos**, *Op. Cit.*, pág. 53.
17. *Ibid.*, pág. 60.
18. *Ibid.*, pág. 67.

**Textos Ilustrados
de
Jorge Luis Borges**

El Inmortal



El inmortal

Salomon saith: *There is no new thing upon the earth.* So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance;* so Salomon giveth his sentence, *that all novelty is but oblivion.*

Francis Bacon: *Essays* LVIII

En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Ilíada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del in-

glés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao. En octubre, la princesa oyó por un pasajero del *Zeus* que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de Ios. En el último tomo de la *Iliada* halló este manuscrito.

El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal.

I

Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador. Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo: la fiebre y la magia consumieron a muchos hombres que codiciaban magnánimos el acero. Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por témerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales.

Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas. Toda esa noche no dormí, pues algo

rios, que se dijeron conocedores de los caminos y que fueron los primeros en desertar.

Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas. Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que sólo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena, donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable. De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbio, que anula los venenos; en la cumbre habitan los sátiros, nación de hombres ferales y rústicos, inclinados a la lujuria. Que esas regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa, a todos nos pareció inconcebible. Proseguimos la marcha, pues hubiera sido una afrenta retroceder. Algunos temerarios durmieron con la cara expuesta a la luna; la fiebre los ardió; en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte. Entonces comenzaron las deserciones; muy poco después, los motines. Para reprimirlos, no vacilé ante el ejercicio de la severidad. Procedí rectamente, pero un centurión me advirtió que los sediciosos (ávidos de vengar la crucifixión de uno de ellos) maquinaban mi muerte. Huí del campamento, con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto

estaba combatiendo en mi corazón. Me levanté poco antes del alba; mis esclavos dormían, la luna tenía el mismo color de la infinita arena. Un jinete rendido y ensangrentado venía del oriente. A unos pasos de mí, rodó del caballo. Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. Le respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. *Otro es el río que persigo*, replicó tristemente, *el río secreto que purifica de la muerte a los hombres*. Oscura sangre le manaba del pecho. Me dijo que su patria era una montaña que está al otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes y anfiteatros y templos. Antes de la aurora murió, pero yo determiné descubrir la ciudad y su río. Interrogados por el verdugo, algunos prisioneros mauritanos confirmaron la relación del viajero; alguien recordó la llanura elísea, en el término de la tierra, donde la vida de los hombres es perdurable; alguien, las cumbres donde nace el Pactolo, cuyos moradores viven un siglo. En Roma, conversé con filósofos que sintieron que dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes. Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla. Flavio, procónsul de Getulia, me entregó doscientos soldados para la empresa. También recluté mercena-

los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche. Una flecha cretense me laceró. Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.

II

Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común, superficialmente excavado en el agrio declive de una montaña. Los lados eran húmedos, antes pulidos por el tiempo que por la industria. Sentí en el pecho un doloroso latido, sentí que me abrasaba la sed. Me asomé y grité débilmente. Al pie de la montaña se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales. Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra. Un centenar de nichos irregulares, análogos al mío, surcaban la montaña y el valle. En la arena había pozos de poca hondura; de esos mezquinos agujeros (y de los nichos)

emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del Golfo Arábigo y las grutas etiópicas; no me maravillé de que no hablaran y de que devoraran serpientes.

La urgencia de la sed me hizo temerario. Consideré que estaba a unos treinta pies de la arena; me tiré, cerrados los ojos, atadas a la espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura. Bebí como se abrevan los animales. Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...*

No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí. Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino. Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano les rogué que me dieran muerte. Un día, con el filo de un pederual rompí mis ligaduras. Otro, me levanté y pude mendigar o robar —yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma— mi primera detestada ración de carne de serpiente.

La codicia de ver a los Inmortales, de tocar la sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir. Como si penetraran mi propósito, no dormían tampoco los trogloditas: al principio inferí que me vigilaban; luego, que se habían contagiado de mi inquietud, como podrían contagiarse los perros.

Para alejarme de la bárbara aldea elegí la más pública de las horas, la declinación de la tarde, cuando casi todos los hombres emergen de las grietas y de los pozos y miran el poniente, sin verlo. Oré en voz alta, menos para suplicar el favor divino que para intimidar a la tribu con palabras articuladas. Atravesé el arroyo que los médanos entorpecen y me dirigí a la Ciudad. Confusamente me siguieron dos o tres hombres. Eran (como los otros de ese linaje) de menguada estatura; no inspiraban temor, sino repulsión. Debí rodear algunas hondonadas irregulares que me parecieron canteras; ofuscado por la grandeza de la Ciudad, yo la había creído cercana. Hacia la medianoche, pisé, erizada de formas idolátricas en la arena amarilla, la negra sombra de sus muros. Me detuvo una especie de horror sagrado. Tan abominadas del hombre son la novedad y el desierto que me alegré de que uno de los trogloditas me hubiera acompañado hasta el fin. Cerré los ojos y aguardé (sin dormir) que relumbrara el día.

He dicho que la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra. Esta meseta comparable a un acantilado no era menos ardua que los muros. En vano fatigué mis pasos: el negro basamento no descubría la menor irregularidad, los muros invariables no parecían consentir una sola puerta. La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve

puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron. El silencio era hostil y casi perfecto; otro rumor no había en esas profundas redes de piedra que un viento subterráneo, cuya causa no descubrí; sin ruido se perdían entre las grietas hilos de agua herrumbrada. Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan. Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos.

En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad.

Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma

irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas. Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. Esa notoria antigüedad (aunque terrible de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales. Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio. (Después averigüé que eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños, hecho que me hizo comprender la singular fatiga que me infundieron.) *Este palacio es fábrica de los dioses*, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*. Lo dije, bien lo sé, con una incomprendible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible. A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una

celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. *Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.* No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.

No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que, al salir del último laberinto, me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales. Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas.

III

Quienes hayan leído con atención el relato de mis trabajos recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme, hasta la sombra irregular de los muros. Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna. Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. Además, ninguna de las formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas. El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiara ese juego, las borró con la palma y el antebrazo. Me miró, no pareció reconocerme. Sin embargo, tan grande era el alivio que me inundaba (o tan grande y medrosa mi soledad) que di en pensar que ese rudimental troglodita, que me miraba desde el suelo de la caverna, había estado esperándome. El sol caldeaba la llanura; cuando emprendimos el regreso a la aldea, bajo las primeras estrellas, la arena era ardorosa bajo los pies. El troglodita me precedió; esa noche concebí el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir, algunas palabras. El perro y el caballo (reflexioné) son capaces

de lo primero; muchas aves, como el ruiseñor de los Césares, de lo último. Por muy basto que fuera el entendimiento de un hombre, siempre sería superior al de irracionales.

La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo. Fracasé y volví a fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos. Echado en la arena, como una pequeña y ruinoso esfinge de lava, dejaba que sobre él giraran los cielos, desde el crepúsculo del día hasta el de la noche. Juzgué imposible que no se percatara de mi propósito. Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuí a suspicacia o a temor el silencio de Argos. De esa imaginación pasé a otras, aun más extravagantes. Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos. Así fueron muriendo los

días y con los días los años, pero algo parecido a la felicidad ocurrió una mañana. Llovió, con lentitud poderosa.

Las noches del desierto pueden ser frías, pero aquélla había sido un fuego. Soñé que un río de Tesalia (a cuyas aguas yo había restituido un pez de oro) venía a rescatarme; sobre la roja arena y la negra piedra yo lo oía acercarse; la frescura del aire y el rumor atareado de la lluvia me despertaron. Corrí desnudo a recibirla. Declinaba la noche; bajo las nubes amarillas la tribu, no menos dichosa que yo, se ofrecía, a los vívidos aguaceros en una especie de éxtasis. Parecían coribantes a quienes posee la divinidad. Argos, puestos los ojos en la esfera, gemía; raudales le rodaban por la cara; no sólo de agua, sino (después lo supe) de lágrimas. Argos, le grité, Argos.

Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras: *Argos, perro de Ulises*. Y después, también sin mirarme: *Este perro tirado en el estiércol*.

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la Odisea. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta.

Muy poco, dijo. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé.

IV

Todo me fue dilucidado, aquel día. Los trogloditas eran los Inmortales; el riacho de aguas arenosas, el Río que buscaba el jinete. En cuanto a la ciudad cuyo nombre se había dilatado hasta el Ganges, nueve siglos haría que los Inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico.

Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal ni sospechan lo que es un remo. Habitó un siglo en la Ciudad de los Inmortales. Cuando la derribaron, aconsejó la fundación de la otra. Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilión, cantó la guerra de las

ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos.

Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal. He notado que, pese a las religiones, esa convicción es rarísima. Israelitas, cristianos y musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan al primer siglo prueba que sólo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número infinito, a premiarlo o a castigarlo. Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto... Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico poema del Cid es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las Eglogas o por una sentencia de Heráclito. El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubie-

ra resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.

El concepto del mundo como sistema de precisas compensaciones influyó vastamente en los Inmortales. En primer término, los hizo invulnerables a la piedad. He mencionado las antiguas canteras que rompían los campos de la otra margen; un hombre se despeñó en la más honda; no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; antes que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años. Tampoco interesaba el propio destino. El cuerpo era un sumiso animal doméstico y le bastaba, cada mes, la limosna de unas horas de sueño, de un poco de agua y de una piltrafa de carne. Que nadie quiera rebajarnos a ascetas. No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos. A veces, un estímulo extraordinario nos restituía al mundo físico. Por ejemplo, aquella mañana, el viejo goce elemental de la lluvia. Esos lapsos eran rarísimos; todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho.

Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero que nos indujo, a fines o a principios del siglo x, a dispersarnos por la faz de la tierra. Cabe en estas palabras: *Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren.* El número de ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos. Nos propusimos descubrir ese río.

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós.

V

Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios. En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más. En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce. En un patio de la cárcel de Samarcanda he jugado muchísimo al ajedrez. En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia. En 1638 estuve en Kolozsvár y después en Leipzig. En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope; sé que los frecuenté con deleite. Hacia 1729 discutí el origen de ese poema con un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables. El cuatro de octubre de 1921, el *Patna*, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea.¹ Bajé; recordé otras mañanas muy antiguas, también frente al Mar Rojo, cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados. En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la

¹ Hay una tachadura en el manuscrito: quizás el nombre del puerto ha sido borrado.

costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer.

...He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria... Creo, sin embargo, haber descubierto una razón más íntima. La escribiré; no importa que me juzguen fantástico.

La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos. En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es el Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la *Ilíada*, de Tebas Hekatómpylos, y en la *Odisea*, por boca de Proteo y de Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo. En el capítulo segundo, el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia unas palabras en griego; esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso ca-

tálogo de las naves. Después, en el vertiginoso palacio, habla de «una reprobación que era casi un remordimiento»; esas palabras corresponden a Homero, que había proyectado ese horror. Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad. El último capítulo las incluye; ahí está escrito que milité en el puente de Stamford, que transcribí, en Bulaq, los viajes de Simbad el Marino y que me suscribí, en Aberdeen, a la *Ilíada* inglesa de Pope. Se lee, *inter alia*: «En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia». Ninguno de esos testimonios es falso; lo significativo es el hecho de haberlos destacado. El primero de todos parece convenir a un hombre de guerra, pero luego se advierte que el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres. Los que siguen son más curiosos. Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos; lo hice porque sabía que eran patéticos. No lo son, dichos por el romano Flaminio Rufo. Lo son, dichos por Homero; es raro que éste copie, en el siglo trece, las aventuras de Simbad, de otro Ulises, y descubra, a la vuelta de muchos siglos, en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su *Ilíada*. En cuanto a la oración que recoge el nombre de Bikanir, se ve que la ha fabricado un hombre de letras, ganoso (como el autor del catálogo de las naves) de mostrar vocablos espléndidos.¹

¹ Ernesto Sábato sugiere que el «Giambattista» que discutió la formación de la *Ilíada* con el anticuario Carta-

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto.

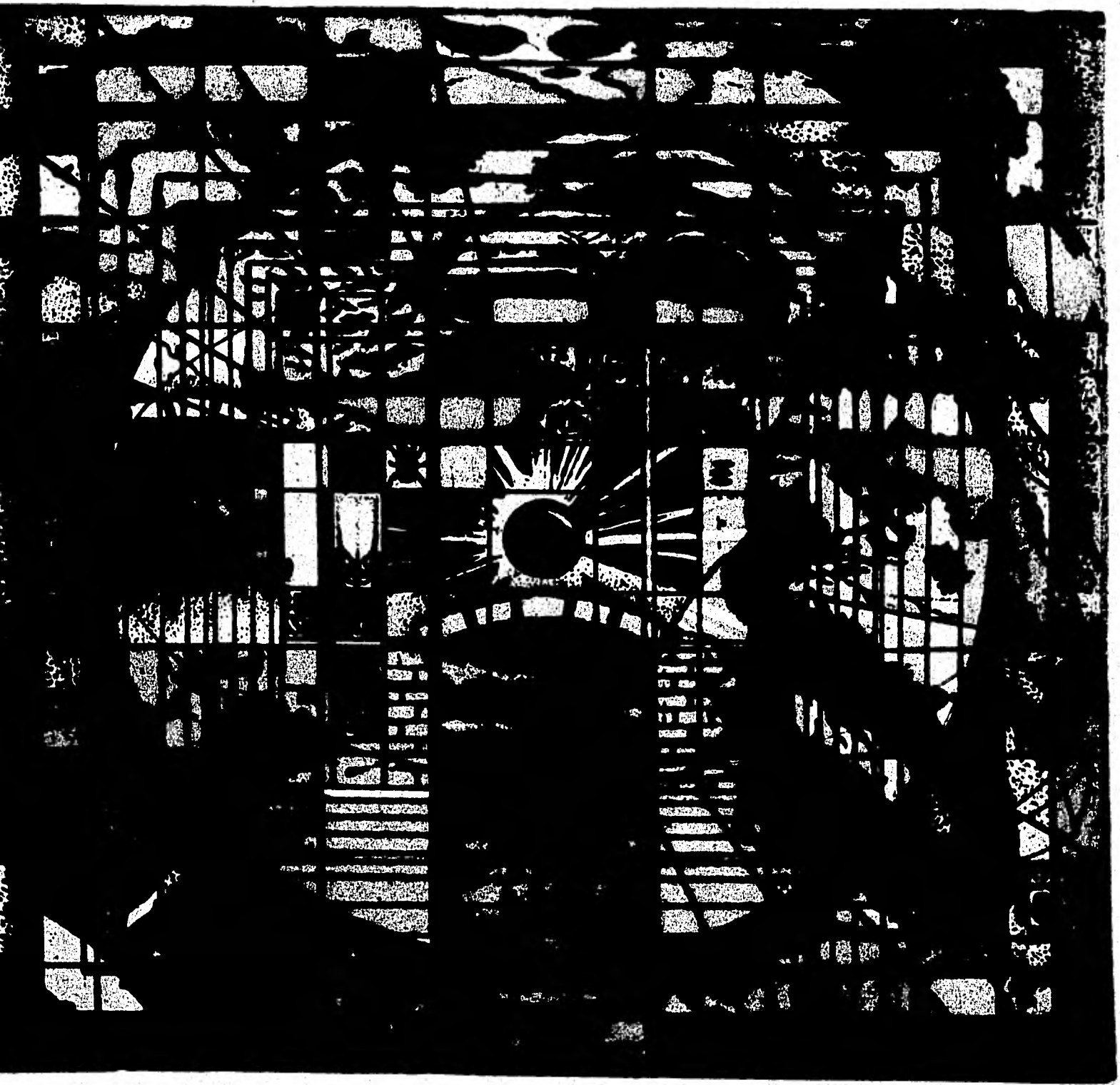
Posdata de 1950. Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans* de Alexander Ross, de los artificios de George Moore y de Eliot y, finalmente, de «la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus». Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas De Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.

philus es Giambattista Vico; ese italiano defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles.

A mi entender, la conclusión es inadmisibile. *Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.*

A Cecilia Ingenieros.

El Aleph



El Aleph

O God, I could be bounded in a
nutshell and count myself a King
of infinite space.

Hamlet, II, 2

But they will teach us that Eter-
nity is the Standing still of the
Present. Time, a *Nunc-stans* (ast the
Schools call it); which neither they,
nor any else understand, no more
than they would a *Hic-stans* for an
Infinite greatnesse of Place.

Leviathan, IV, 46

La candente mañana de febrero en que Beatriz Vi-
terbo murió, después de una imperiosa agonía que
no se rebajó un solo instante ni al sentimentalis-
mo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro
de la Plaza Constitución habían renovado no sé
qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió,

pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo, pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces, no dejé pasar un treinta de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más;

dió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno.

—Lo evoco— dijo con una animación algo inexplicable— en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo xx había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de un poema en el que trabajaba hacía muchos años, sin *réclame*, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero, abría las compuertas a la imaginación; luego, hacía uso de la lima. El poema se titulaba *La Tierra*; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe.

Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escritorio, sacó un alto legajo de hojas de block estampadas con el mem-

en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer. No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas. Durante algunos meses padeció la obsesión de Paul Fort, menos por sus baladas que por la idea de una gloria intachable. «Es el Príncipe de los poetas de Francia», repetía con fatuidad. «En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, la más inficionada de tus saetas.»

El treinta de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino lo probó, lo juzgó interesante y emprendió

brete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur y leyó con sonora satisfacción:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre*.

—Estrofa a todas luces interesante —dictaminó—. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero —¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?— consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema ¹.

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto consi-

¹ Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira que fustigó con rigor a los malos poetas:

*Aqueste da al poema belicosa armadura
De erudición; estotro le da pompas y galas.
Ambos baten en vano las ridículas alas...
¡Olvidaron, cuidados, el factor HERMOSURA!*

Sólo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema.

derable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Este se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941, ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. Copio una estrofa:

Sepan. A manderecha del poste rutinario
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
Se aburre una osamenta —¿Color? Blanquiceleste—
Que da al corral de ovejas catadura de osario.

— Dos audacias —gritó con exultación—, rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito. Lo admito, lo admito. Una, el epíteto *rutinario*, que certeramente, denuncia, *en passant*, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las geórgicas ni nuestro ya laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo *se aburre una osamenta*, que el melindroso querrá excomulgar con horror, pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de muy subidos quilates. El segundo

hemistiquio entabla animadísima charla con el lector; se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquiceleste*? El pintoresco neologismo *sugiere* el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía.

Hacia la medianoche me despedí.

Dos domingos después, Daneri me llamó por teléfono, entiendo que por primera vez en la vida. Me propuso que nos reuniéramos a las cuatro, «para tomar juntos la leche, en el contiguo salón-bar que el progresismo de Zunino y de Zungri —los propietarios de mi casa, recordarás— inaugura en la esquina; confitería que te importará conocer». Acepté, con más resignación que entusiasmo. Nos fue difícil encontrar mesa; el «salón-bar», inexorablemente moderno, era apenas un poco menos atroz que mis previsiones; en las mesas vecinas, el excitado público mencionaba las sumas invertidas sin regatear por Zunino y por Zungri. Carlos Argentino fingió asombrarse de no sé qué primores de la instalación de la luz (que, sin duda, ya conocía) y me dijo con cierta severidad:

—Mal de tu grado habrás de reconocer que este local se parangona con los más encopetados de Flores.

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del

poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lacticioso*, *lactescente*, *lechal*... Denostó con amargura a los críticos; luego, más benigno, los equiparó a esas personas, «que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden *indicar* a los *otros el sitio* de un tesoro». Acto continuo censuró la *prologomanía*, «de la que ya hizo mofa, en la donosa prefación del Quijote, el Príncipe de los Ingenios». Admitió, sin embargo, que en la portada de la nueva obra convenía el prólogo vistoso, el espaldarazo firmado por el plumífero de garra, de fuste. Agregó que pensaba publicar los cantos iniciales de su poema. Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologara su pedantesco fárrago. Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar en el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Alvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. Para evitar el más imperdonable de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos inconcusos: la perfección formal y el rigor científico, «porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no

tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad». Agregó que Beatriz siempre se había distraído con Alvaro.

Asentí, profusamente asentí. Aclaré, para mayor verosimilitud, que no hablaría el lunes con Alvaro, sino el jueves: en la pequeña cena que suele coronar toda reunión del Club de Escritores. (No hay tales cenas, pero es irrefutable que las reuniones tienen lugar los jueves, hecho que Carlos Argentino Daneri podía comprobar en los diarios y que dotaba de cierta realidad a la frase.) Dije, entre adivinatorio y sagaz, que antes de abordar el tema del prólogo, describiría el curioso plan de la obra. Nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Alvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Alvaro. Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b.

A partir del viernes a primera hora, empezó a inquietarme el teléfono. Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizá coléricas quejas de ese engañado Carlos Argentino Daneri. Felizmente, nada ocurrió —salvo el rencor inevitable que me inspiró aquel hombre que me había impuesto una delicada gestión y luego me olvidaba.

El teléfono perdió sus terrores, pero a fines de

octubre, Carlos Argentino me habló. Estaba agitado; no identifiqué su voz, al principio. Con tristeza y con ira balbuceó que esos ya ilimitados Zunino y Zungri, so pretexto de ampliar su desahogada confitería, iban a demoler su casa.

—¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay! —repitió, quizá olvidando su pesar en la melodía.

No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo; además, se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. Quise aclarar ese delicadísimo rasgo; mi interlocutor no me oyó. Dijo que si Zunino y Zungri persistían en ese propósito absurdo, el doctor Zunni, su abogado, los demandaría *ipso facto* por daños y perjuicios y los obligaría a abonar cien mil nacionales.

El nombre de Zunni me impresionó; su bufete, en Caseros y Tacuarí, es de una seriedad proverbial. Interrogué si éste se había encargado ya del asunto. Daneri dijo que le hablaría esa misma tarde. Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.

—Está en el sótano del comedor —explicó, aligerada su dicción por la angustia—. Es mío, es mío; yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis

tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, ví el Aleph.

—¿El Aleph? —repetí.

—Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. ¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burlara el poema! No me despojarán Zunino y Zungrí, no y mil veces no. Código en mano, el doctor Zunni probará que es *inajenable* mi Aleph.

Traté de razonar.

—Pero, ¿no es muy oscuro el sótano?

—La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.

—Iré a verlo inmediatamente.

Corté, antes de que pudiera emitir una prohibición. Basta el conocimiento de un hecho para percibir en el acto una serie de rasgos confirmatorios, antes insospechados; me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbo, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña, de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. La locura

de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad; íntimamente, siempre nos habíamos detestado.

En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías. Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Carlos entró poco después. Habló con sequedad; comprendí que no era capaz de otro pensamiento que de la perdición del Aleph.

—Una copita del pseudo coñac —ordenó— y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*

Ya en el comedor, agregó:

—Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio... Baja; muy en breve

podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz.

Bajé con rapidez, hartado de sus palabras insustanciales. El sótano, apenas más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo. Con la mirada, busqué en vano el baúl de que Carlos Argentino me habló. Unos cajones con botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo. Carlos tomó una bolsa, la dobló y la acomodó en un sitio preciso.

—La almohada es humilde —explicó—, pero si la levanto un solo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repantiga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones.

Cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, *tenía que matarme*. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde,

vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi

todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.

—Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman —dijo una voz aborrecida y jovial—. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!

Los pies de Carlos Argentino ocupaban el escalón más alto. En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:

—Formidable. Sí, formidable.

La indiferencia de mi voz me extrañó. Ansioso, Carlos Argentino insistía:

—¿Lo viste todo bien, en colores?

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de

su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.

En la talle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido.

Posdata del primero de marzo de 1943. A los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay, la Editorial Procusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de «trozos argentinos». Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura.¹ El primero fue otorgado al doctor Aita; el tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tahur* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incompreensión y la envidia! Hace ya mucho tiempo que

¹ «Recibí tu apenada congratulación», me escribió. «Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás —¡aunque te ahogue!— que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más *califa* de los rubíes.»

no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz.

Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Este, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. Yo querría saber: ¿Elegió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, *aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos*, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.

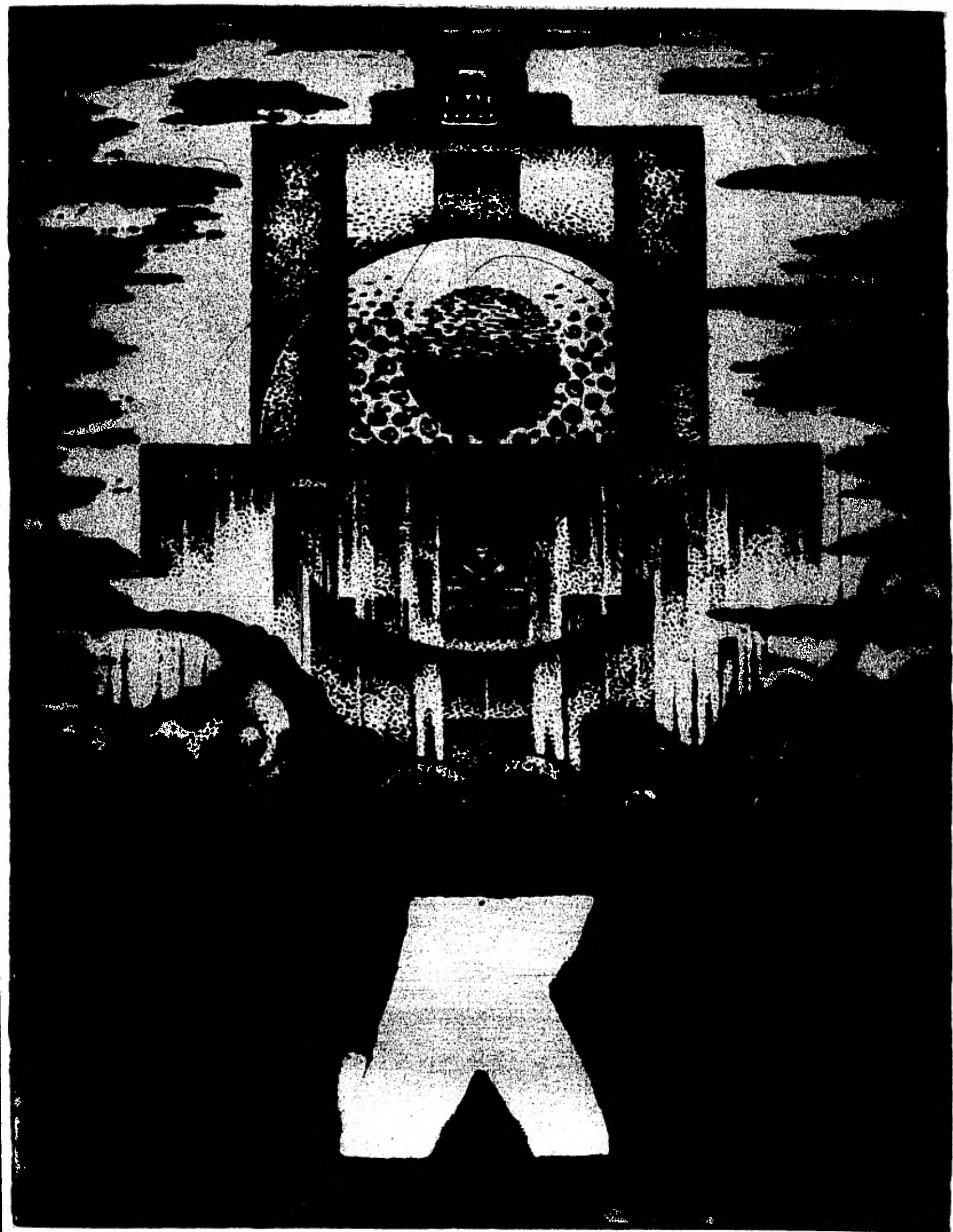
Doy mis razones. Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia. En su cristal se reflejaba el universo entero. Burton menciona otros artifi-

cios congéneres —la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárik Benzeyad encontró en una torre (*1001 Noches*, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia Verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín, «redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio» (*The Faerie Queene*, III, 2, 19)—, y añade estas curiosas palabras: «Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... La mezquita data del siglo VII; las columnas proceden de otros templos de religiones anteislámicas, pues como ha escrito Abenjaldún: *En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería*».

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra?
¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.

A Estela Canto.

La Escritura del Dios



La escritura del Dios

La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio. A ras del suelo, una larga ventana con barrotes corta el muro central. En la hora sin sombra [el mediodía], se abre una trampa en lo alto y un carcelero que han ido borrando los años maniobra una roldana de hierro, y nos baja, en la punta de un cordel, cántaros con agua y trozos de carne. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar.

He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses. Con el hondo cuchillo de pedernal he abierto el pecho de las víctimas y ahora no podría, sin magia, levantarme del polvo.

La víspera del incendio de la Pirámide, los hombres que bajaron de altos caballos me castigaron con metales ardientes para que revelara el lugar de un tesoro escondido. Abatieron, delante de mis ojos, el ídolo del dios, pero éste no me abandonó y me mantuve silencioso entre los tormentos. Me laceraron, me rompieron, me deformaron y luego desperté en esta cárcel, que ya no dejaré en mi vida mortal.

Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. Así fui debelando los años, así fui entrando en posesión de lo que ya era mío. Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre. Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. Este, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no

la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura. El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza; acaso yo había visto miles de veces la inscripción de Qaholom y sólo me faltaba entenderla.

Esta reflexión me animó y luego me infundió una especie de vértigo. En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan. Busqué algo más tenaz, más vulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres. Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca. En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios.

Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en ca-

vernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo. En la otra celda había un jaguar; en su vecindad percibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor.

Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas incluían puntos; otras formaban rayas transversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos.

No diré las fatigas de mi labor. Más de una vez grité a la bóveda que era imposible descifrar aquel texto. Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios. ¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino

inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo universo*.

Un día o una noche —entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe?— soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.*

Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: *Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños.* Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la rodaja, el cordel, la carne y los cántaros.

Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra.

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin

cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán.

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.

A Ema Risso Platero.

Funes el Memorioso



Funes el memorioso

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente *remota*, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora. Más de

tres veces no lo vi; la última, en 1887... Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes. Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo —género obligatorio en el Uruguay—, cuando el tema es un uruguayo. *Literato, cajetilla, porteño*; Funes no dijo esas injuriosas palabras, pero de un modo suficiente me consta que yo representaba para él esas desventuras. Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres, «un Zarathustra cimarrón y vernáculo»; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones.

Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año ochenta y cuatro. Mi padre, ese año, me había llevado a veranear a Fray Bentos. Yo volvía con mi primo Bernardo Haedo de la estancia de San Francisco. Volvíamos cantando, a caballo, y esa no era la única circunstancia de mi felicidad. Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental. Corrimos una especie de carrera con la tormenta. Entramos en un callejón que se ahondaba entre dos veredas altísimas de ladrillo.

Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites. Bernardo le gritó imprevisiblemente: *¿Qué horas son, Ireneo?* Sin consultar el cielo, sin detenerse, el otro respondió: *Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco.* La voz era aguda, burlona.

Yo soy tan distraído que el diálogo que acabo de referir no me hubiera llamado la atención si no lo hubiera recalcado mi primo, a quien estimulaban (creo) cierto orgullo local, y el deseo de mostrarse indiferente a la réplica tripartita del otro.

Me dijo que el muchacho del callejón era un tal Ireneo Funes, mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj. Agregó que era hijo de una planchadora del pueblo, María Clementina Funes, y que algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O'Connor, y otros un domador o rastreador del departamento del Salto. Vivía con su madre, a la vuelta de la quinta de los Laureles.

Los años ochenta y cinco y ochenta y seis veraneamos en la ciudad de Montevideo. El ochenta y siete volví a Fray Bentos. Pregunté, como es natural, por todos los conocidos y, finalmente, por el «cronométrico Funes». Me con-

testaron que lo había volteado un redomón en la estancia de San Francisco, y que había quedado tullido, sin esperanza. Recuerdo la impresión de incómoda magia que la noticia me produjo: la única vez que yo lo vi, veníamos a caballo de San Francisco y él andaba en un lugar alto; el hecho, en boca de mi primo Bernardo, tenía mucho de sueño elaborado con elementos anteriores. Me dijeron que no se movía del catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En los atardeceres, permitía que lo sacaran a la ventana. Llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado... Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalca su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina.

No sin alguna vanagloria yo había iniciado en aquel tiempo el estudio metódico del latín. Mi valija incluía el *De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los comentarios de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio, que excedía (y sigue excediendo) mis módicas virtudes de latinista. Todo se propala en un pueblo chico; Ireneo, en su rancho de las orillas, no tardó en enterarse del arribo de esos libros anómalos. Me dirigió una carta florida y ceremoniosa, en la que recordaba nuestro encuentro, desdichadamente fugaz, «del día siete de febrero del año ochenta y cuatro», ponderaba los

gloriosos servicios que don Gregorio Haedo, mi tío, finado ese mismo año, «había prestado a las dos patrias en la valerosa jornada de Ituzaingó», y me solicitaba el préstamo de cualquiera de los volúmenes, acompañado de un diccionario «para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín». Prometía devolverlos en buen estado, casi inmediatamente. La letra era perfecta, muy perfilada; la ortografía, del tipo que Andrés Bello preconizó: *i* por *y*, *j* por *g*. Al principio, temí naturalmente una broma. Mis primos me aseguraron que no, que eran cosas de Ireneo. No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario; para desengañarlo con plenitud le mandé el *Gradus ad Parnassum*, de Quicherat, y la obra de Plinio.

El catorce de febrero me telegrafiaron de Buenos Aires que volviera inmediatamente, porque mi padre no estaba «nada bien». Dios me perdone; el prestigio de ser el destinatario de un telegrama urgente, el deseo de comunicar a todo Fray Bentos la contradicción entre la forma negativa de la noticia y el perentorio adverbio, la tentación de dramatizar mi dolor, fingiendo un viril estoicismo, tal vez me distrajeron de toda posibilidad de dolor. Al hacer la valija, noté que me faltaba el *Gradus* y el primer tomo de la *Naturalis historia*. El «Saturno» zarpaba al día siguiente, por la mañana; esa noche, después de cenar, me encaminé a casa de Funes. Me asombró que la noche fuera no menos pesada que el día.

En el decente rancho, la madre de Funes me recibió.

Me dijo que Ireneo estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque Ireneo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela. Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del vigesimocuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*.

Sin el menor cambio de voz, Ireneo me dijo que pasara. Estaba en el catre, fumando. Me parece que no le vi la cara hasta el alba; creo recordar el ascua momentánea del cigarrillo. La pieza olía vagamente a humedad. Me senté; repetí la historia del telegrama y de la enfermedad de mi padre.

Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con vera-

cidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.

Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnica; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso.) Diez y nueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas

en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo.* Y también: *Mis sueños son como la vigilia de ustedes.* Y también, hacia el alba: *Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras.* Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.

Esas cosas me dijo; ni entonces ni después las he puesto en duda. En aquel tiempo no había cinematógrafos ni fonógrafos; es, sin embargo, inverosímil y hasta increíble que nadie hiciera un experimento con Funes. Lo cierto es que vivimos

postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo.

La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando.

Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensó una sola vez ya no podía borrarle. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis que no existe en los «números» *El Negro Timoteo* o *manta de carne*. Funes no me entendió o no quiso entenderme.

Locke, en el siglo xvii, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un

nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas, a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez.

Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minutero; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad.

Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo; Funes, de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rodeaban. (Repito que el menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico.) Hacia el Este, en un trecho no amanzanado, había casas nuevas, desconocidas. Funes las imaginaba negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea; en esa dirección volvía la cara para dormir. También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente.

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.

La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra.

Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había

nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides. Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles.

Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar.

1942.

El Milagro Secreto



El milagro secreto

Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo:
—¿Cuánto tiempo has estado aquí?
—Un día o parte de un día —respondió.

Alcorán, II, 261

La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladik, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras

ni las leyes del ajedrez. En ese punto, se despertó. Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes. Un ruido acompasado y unánime, cortado por algunas voces de mando, subía de la Zeltnergasse. Era el amanecer; las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga.

El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia; el mismo diecinueve, al atardecer, Jaromir Hladík fue arrestado. Lo condujeron a un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau. No pudo levantar uno solo de los cargos de la Gestapo: su apellido materno era Jaroslavski, su sangre era judía, su estudio sobre Boehme era judaizante, su firma dilatada el censo final de una protesta contra el Anschluss. En 1928 había traducido el *Sepher Yezirah* para la editorial Hermann Barsdorf; el efusivo catálogo de esa casa había exagerado comercialmente el renombre del traductor; ese catálogo fue hojeado por Julius Rothe, uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladík. No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo: dos o tres adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladík y dispusiera que lo condenaran a muerte, *pour encourager les autres*. Se fijó el día veintinueve de marzo, a las nueve a.m. Esa demora (cuya importancia apreciará después el lector) se debía al deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente, como los vegetales y los planetas.

El primer sentimiento de Hladík fue de mero terror. Pensó que no lo hubieran arredrado la

horca, la decapitación o el degüello, pero que morir fusilado era intolerable. En vano se redijo que el acto puro y general de morir era lo temible, no las circunstancias concretas. No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. Antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca. Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte. Luego reflexionó que la realidad no suele coincidir con las previsiones; con lógica perversa infirió que prever un detalle circunstancial es impedir que éste suceda. Fiel a esa débil magia, inventaba, *para que no sucedieran*, rasgos atroces; naturalmente, acabó por temer que esos rasgos fueran proféticos. Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo. Sabía que éste se precipitaba hacia el alba del día veintinueve; razonaba en voz alta: *Ahora estoy en la noche del veintidós; mientras dure esta noche (y seis noches más) soy invulnerable, inmortal*. Pensaba que las noches de sueño eran piletas hondas y oscuras en las que podía sumergirse. A veces anhelaba

con impaciencia la definitiva descarga, que lo redimiría, mal o bien, de su vana tarea de imaginar. El veintiocho, cuando el último ocaso reverberaba en los altos barrotes, lo desvió de esas consideraciones abyectas la imagen de su drama *Los enemigos*.

Hladík había rebasado los cuarenta años. Fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida; como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba. Todos los libros que había dado a la estampa le infundían un complejo arrepentimiento. En sus exámenes de la obra de Boehme, de Abenesra y de Fludd, había intervenido esencialmente la mera aplicación; en su traducción del *Sepher Yezirah*, la negligencia, la fatiga y la conjetura. Juzgaba menos deficiente, tal vez, la *Vindicación de la eternidad*: el primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola «repetición» para demostrar que el tiempo es una falacia... Desdichadamente, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia; Hladík solía recorrerlos con cierta desdeñosa perplejidad. También había redactado una serie de poemas

expresionistas; éstos, para confusión del poeta, figuraron en una antología de 1924 y no hubo antología posterior que no los heredara. De todo ese pasado equívoco y lánguido quería redimirse Hladík con el drama en verso *Los enemigos*. (Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte.)

Este drama observaba las unidades de tiempo, de lugar y de acción; transcurría en Hradcany, en la biblioteca del barón de Roemerstadt, en una de las últimas tardes del siglo diecinueve. En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt. (Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una apasionada y reconocible música húngara.) A esta visita siguen otras; Roemerstadt no conoce las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio —primero para los espectadores del drama, luego para el mismo barón— que son enemigos secretos, conjurados para perderlo. Roemerstadt logra detener o burlar sus complejas intrigas; en el diálogo, aluden a su novia, Julia de Weidenau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez la importunó con su amor. Éste, ahora, se ha enloquecido y cree ser Roemerstadt... Los peligros arrecian; Roemerstadt, al cabo del segundo acto, se ve en la obligación de matar a un conspirador. Empieza el tercer acto, el último. Crecen gradualmente las incoherencias:

vuelven actores que parecían descartados ya de la trama; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt. Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae una apasionada música húngara. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro; el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin.

Nunca se había preguntado Hladík si esa tragedia de errores era baladí o admirable, rigurosa o casual. En el argumento que he bosquejado intuía la invención más apta para disimular sus defectos y para ejercitar sus felicidades, la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida. Había terminado ya el primer acto y alguna escena del tercero; el carácter métrico de la obra le permitía examinarla continuamente, rectificando los hexámetros, sin el manuscrito a la vista. Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir. Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de quien son los siglos y el tiempo.* Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después el sueño lo anegó como un agua oscura.

Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: *¿Qué busca?* Hladík le replicó: *Busco a Dios.* El bibliotecario le dijo: *Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola.* Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. *Este atlas es inútil,* dijo, y se lo dio a Hladík. Éste lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: *El tiempo de tu labor ha sido otorgado.* Aquí Hladík se despertó.

Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo. Se vistió; dos soldados entraron en la celda y le ordenaron que los siguiera.

Del otro lado de la puerta, Hladík había previsto un laberinto de galerías, escaleras y pabellones. La realidad fue menos rica: bajaron a un traspacio por una sola escalera de fierro. Varios soldados —alguno de uniforme desabrochado— revisaban una motocicleta y la discutían. El sargento miró el reloj: eran las ocho y cuarenta y cuatro minutos. Había que esperar que dieran las nueve. Hladík, más insignificante que desdichado, se sentó en un montón de leña. Advirtió

que los ojos de los soldados rehuían los suyos. Para aliviar la espera, el sargento le entregó un cigarrillo. Hladík no fumaba; lo aceptó por cortesía o por humildad. Al encenderlo, vio que le temblaban las manos. El día se nubló; los soldados hablaban en voz baja como si él ya estuviera muerto. Vanamente, procuró recordar a la mujer cuyo símbolo era Julia de Weidenau...

El piquete se formó, se cuadró. Hladík, de pie contra la pared del cuartel, esperó la descarga. Alguien temió que la pared quedara maculada de sangre; entonces le ordenaron al reo que avanzara unos pasos. Hladík, absurdamente, recordó las vacilaciones preliminares de los fotógrafos. Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienas de Hladík y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final.

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. Quiso ponerlo a prueba: repitió (sin mover los labios) la misteriosa cuarta égloga de

Virgilio. Imaginó que los ya remotos soldados compartían su angustia; anheló comunicarse con ellos. Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua; en el patio, la sombra de la abeja, el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de dispersarse. Otro «día» pasó, antes que Hladík entendiera.

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año trascurriría entre el orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud.

No disponía de otro documento que la memoria; el aprendizaje de cada hexámetro que agregaba le impuso un afortunado rigor que no sospechan quienes aventuran y olvidan párrafos interinos y vagos. No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehízo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban

modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora... Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

Jaromir Hladík murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana.

1943.

La Lotería en Babilonia



La lotería en Babilonia

Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. Miren: a mi mano derecha le falta el índice. Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo: es el segundo símbolo, Beth. Esta letra, en las noches de luna llena, me confiere poder sobre los hombres cuya marca es Ghimel, pero me subordina a los de Aleph, que en las noches sin luna deben obediencia a los de Ghimel. En el crepúsculo del alba, en un sótano, he yugulado ante una piedra negra toros sagrados. Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban. He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre. En una cámara de bronce, ante el pañuelo silencioso del estrangulador, la esperanza me ha sido fiel; en el río de los deleites, el pánico. Heraclides Póntico refiere con

admiración que Pitágoras recordaba haber sido Pirro y antes Euforbo y antes algún otro mortal; para recordar vicisitudes análogas yo no preciso recurrir a la suerte ni aun a la impostura.

Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de un modo imperfecto y secreto: la lotería. No he indagado su historia; sé que los magos no logran ponerse de acuerdo; sé de sus poderosos propósitos lo que puede saber de la luna el hombre no versado en astrología. Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad: hasta el día de hoy, he pensado tan poco en ella como en la conducta de los dioses indescifrables o de mi corazón. Ahora, lejos de Babilonia y de sus queridas costumbres, pienso con algún asombro en la lotería y en las conjeturas blasfemas que en el crepúsculo murmuran los hombres velados.

Mi padre refería que antiguamente —¿cuestión de siglos, de años?— la lotería en Babilonia era un juego de carácter plebeyo. Refería (ignoro si con verdad) que los barberos despachaban por monedas de cobre rectángulos de hueso o de pergamino adornados de símbolos. En pleno día se verificaba un sorteo: los agraciados recibían, sin otra corroboración del azar, monedas acuñadas de plata. El procedimiento era elemental, como ven ustedes.

Naturalmente, esas «loterías» fracasaron. Su virtud moral era nula. No se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza. Ante la indiferencia pública, los mercaderes que fundaron esas loterías venales, comenzaron a perder el

dinero. Alguien ensayó una reforma: la interpolación de unas pocas suertes adversas en el censo de números favorables. Mediante esa reforma, los compradores de rectángulos numerados corrían el doble albur de ganar una suma y de pagar una multa a veces cuantiosa. Ese leve peligro (por cada treinta números favorables había un número aciago) despertó, como es natural, el interés del público. Los babilonios se entregaron al juego. El que no adquiría suertes era considerado un pusilánime, un apocado. Con el tiempo, ese desdén justificado se duplicó. Era despreciado el que no jugaba, pero también eran despreciados los perdedores que abonaban la multa. La Compañía (así empezó a llamársela entonces) tuvo que velar por los ganadores, que no podían cobrar los premios si faltaba en las cajas el importe casi total de las multas. Entabló una demanda a los perdedores: el juez los condenó a pagar la multa original y las costas o a unos días de cárcel. Todos optaron por la cárcel, para defraudar a la Compañía. De esa bravata de unos pocos nace el todopoder de la Compañía: su valor eclesiástico, metafísico.

Poco después, los informes de los sorteos omitieron las enumeraciones de multas y se limitaron a publicar los días de prisión que designaba cada número adverso. Ese laconismo, casi inadvertido en su tiempo, fue de importancia capital. *Fue la primera aparición en la lotería de elementos no pecuniarios.* El éxito fue grande. Instada por los jugadores, la Compañía se vio precisada a aumentar los números adversos.

aceptara la suma del poder público. (Esa unificación era necesaria, dada la vastedad y complejidad de las nuevas operaciones.) En segundo término, logró que la lotería fuera secreta, gratuita y general. Quedó abolida la venta mercenaria de suertes. Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre automáticamente participaba en los sorteos sagrados, que se efectuaban en los laberintos del dios cada sesenta noches y que determinaban su destino hasta el otro ejercicio. Las consecuencias eran incalculables. Una jugada feliz podía motivar su elevación al concilio de magos o la prisión de un enemigo (notorio o íntimo) o el encontrar, en la pacífica tiniebla del cuarto, la mujer que empieza a inquietarnos o que no esperábamos ver; una jugada adversa: la mutilación, la variada infamia, la muerte. A veces un solo hecho —el tabernario asesinato de C, la apoteosis misteriosa de B— era la solución genial de treinta o cuarenta sorteos. Combinar las jugadas era difícil; pero hay que recordar que los individuos de la Compañía eran (y son) todopoderosos y astutos. En muchos casos, el conocimiento de que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud; para eludir ese inconveniente, los agentes de la Compañía usaban de las sugerencias y de la magia. Sus pasos, sus manejos, eran secretos. Para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías. Había ciertos leones de piedra, había una letrina sagrada llamada Qaphqa, había unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opi-

nión general, *daban a la Compañía*; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios. Un archivo alfabético recogía esas noticias de variable veracidad.

Increíblemente, no faltaron murmuraciones. La Compañía, con su discreción habitual, no replicó directamente. Prefirió borrajear en los escombros de una fábrica de caretas un argumento breve, que ahora figura en las escrituras sagradas. Esa pieza doctrinal observaba que la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborarlo. Observaba asimismo que esos leones y ese recipiente sagrado, aunque no desautorizados por la Compañía (que no renunciaba al derecho de consultarlos), funcionaban sin garantía oficial.

Esa declaración apaciguó las inquietudes públicas. También produjo otros efectos, acaso no previstos por el autor. Modificó hondamente el espíritu y las operaciones de la Compañía. Poco tiempo me queda; nos avisan que la nave está por zarpar; pero trataré de explicarlo.

Por inverosímil que sea, nadie había ensayado hasta entonces una teoría general de los juegos. El babilonio es poco especulativo. Acata los dictámenes del azar, les entrega su vida, su esperanza, su terror pánico, pero no se le ocurre investigar sus leyes laberínticas, ni las esferas giratorias que lo revelan. Sin embargo, la declaración oficiosa que he mencionado inspiró muchas discusiones de carácter jurídico-matemático. De alguna de ellas nació la conjetura siguiente: Si la lotería es una

intensificación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola? ¿No es irrisorio que el azar dicte la muerte de alguien y que las circunstancias de esa muerte —la reserva, la publicidad, el plazo de una hora o de un siglo— no estén sujetas al azar? Esos escrúpulos tan justos provocaron al fin una considerable reforma, cuyas complejidades (agravadas por un ejercicio de siglos) no entienden sino algunos especialistas pero que intentaré resumir, siquiera de modo simbólico.

Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a un otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exacerbará la muerte (es decir la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden negarse a cumplirla... Tal es el esquema simbólico. En la realidad *el número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga. Esa infinitud concide de admirable manera con los sinuosos números del Azar y con el Arquetipo Celestial de la Lotería, que adoran los platónicos... Algún eco

deforme de nuestros ritos parece haber retumbado en el Tíber: Elio Lampridio, en la *Vida de Antonino Heliogábalo*, refiere que este emperador escribía en conchas las suertes que destinaba a los convidados, de manera que uno recibía diez libras de oro y otro diez moscas, diez lirones, diez osos. Es lícito recordar que Heliogábalo se educó en el Asia Menor, entre los sacerdotes del dios epónimo.

También hay sorteos impersonales, de propósito indefinido: uno decreta que se arroje a las aguas del Éufrates un zafiro de Taprobana; otro, que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otro, que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa. Las consecuencias son, a veces, terribles.

Bajo el influjo bienhechor de la Compañía, nuestras costumbres están saturadas de azar. El comprador de una docena de ánforas de vino damasceno no se maravillará si una de ellas encierra un talismán o una víbora; el escribano que redacta un contrato no deja casi nunca de introducir algún dato erróneo; yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad. Quizá, también, alguna misteriosa monotonía... Nuestros historiadores, que son los más perspicaces del orbe, han inventado un método para corregir el azar; es fama que las operaciones de ese método son (en general) fidedignas; aunque, naturalmente, no se divulgan sin alguna dosis de engaño. Por lo demás, nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía... Un

documento paleográfico, exhumado en un templo, puede ser obra del sorteo de ayer o de un sorteo secular. No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta.

La Compañía, con modestia divina, elude publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizá incesantemente) no difieren de las que prodigan los impostores. Además ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la Compañía? Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, *que no ha existido nunca y no existirá*. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares.

Conclusiones

CONCLUSION

En base a lo que hemos expuesto en el transcurso de este trabajo, podemos afirmar que la ilustración es un medio que nos va a servir para proporcionar cierto tipo de información de carácter visual, referente a determinado texto o escrito. También es un complemento que podrá facilitar la comprensión de dicho texto, ya que básicamente la ilustración interpreta las ideas o conceptos, dándoles una forma que se define en términos visuales.

Su utilización se remonta hasta culturas tan antiguas como las de Egipto o las culturas prehistóricas, en donde encontramos vestigios de este tipo de actividad.

Independientemente de que la ilustración es producida a partir de un texto, el recurso principal por medio del cual se transmite, es la imagen visual, que nos ofrece múltiples posibilidades para poder desarrollar un número ilimitado de lenguajes visuales.

El hecho de que la función de la imagen se basa en la representación visual de un objeto determinado, la convierte en uno de los medios más eficaces para poder comunicar una información, cuya significación, basada en la forma y el contenido, puede ser afectada de acuerdo al contexto donde se le coloque, y de acuerdo al lenguaje visual que sea utilizado.

Actualmente la ilustración de textos es una labor, que por sus características ha logrado introducirse en las más diversas disciplinas, incluyendo desde las que requieren un alto grado de precisión técnica, hasta las que se encuentran en relación más directa con objetivos artísticos.

El desarrollo de los medios para la reproducción de imágenes gráficas, ha afectado principalmente el trabajo de los ilustradores, los cuales, han tenido que actualizar sus conocimientos respecto a los recursos técnicos con que se dispone de este tipo de industria.

La ilustración se ha logrado colocar como un eficiente medio visual para concebir, componer, organizar, ampliar, aportar y crear con nuevos elementos visuales, los planteamientos referentes a cada especialidad.

Valiéndose siempre de las posibilidades visuales que la imagen como medio de comunicación puede proporcionar; la función de la ilustración estará siempre determinada por la naturaleza del texto al cual hace referencia.

Los textos de carácter científico o técnico, deberán recurrir a cierto tipo de ilustraciones que satisfagan las necesidades iconográficas indispensables, para que haya una cabal comprensión de este tipo de temática; por ejemplo, la descripción de algún procedimiento científico o técnica específica que requiera ser ilustrado, deberá serlo como una fiel interpretación de todo el contenido textual, hasta en los más mínimos detalles, ya que la exactitud de la información visual en este tipo de disciplinas así lo exige.

Cuando por otra parte, se trate de elaborar las ilustraciones que acompañen a textos estrictamente literarios, como poemas, ensayos, cuentos, novelas o relatos, el ilustrador podrá disponer de su capacidad creadora y de su personal estilo de expresión plástica, para la realización de estos trabajos.

Así como el texto literario representa una forma de expresión personal y concreta del escritor; el trabajo ilustrativo se habrá de convertir en la expresión visual también personal, de lo que el ilustrador interpretó por medios visuales. Aquí pueden entrar la aportación de nuevas ideas y conceptos dentro de lo que comprenden los recursos visuales, aunque en este sentido la ilustración técnica o científica también puede verse beneficiada por la innovación de un lenguaje visual que se adecúe a los propios objetivos de la materia.

El texto literario se habrá de convertir entonces, en el punto de partida, a partir del cual, el ilustrador podrá aplicar su creatividad sin encontrar más límites que los de su propia capacidad como creador de imágenes.

Como parte final de este trabajo vienen incluidos los textos de seis trabajos literarios del escritor argentino Jorge Luis Borges, los cuales vienen acompañados con sus respectivas ilustraciones realizadas en huecograbado y en donde he tratado de llevar a cabo las propuestas mencionadas para la realización de ilustraciones de textos literarios.

El motivo por el cual he escogido a este autor para ilustrar su literatura radica en el personal interés que siento por su obra, en la cual he encontrado un motivo más para la realización de este trabajo.

Por lo demás, dejo a la consideración del lector el trabajo ilustrativo que aquí presento, con el que considero hacer un intento por ratificar a la ilustración como una actividad creadora, lo cual la incluye como una más de las prácticas artísticas, dentro de las artes visuales.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. **Barnatán, Marcos R.**, *Conocer Borges y su obra*, Barcelona, DOPESA, 1978, 125 págs.
2. **Borjes, Jorge Luis**, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 184, págs.
3. **Borges, Jorge Luis**, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, 204 págs.
4. **Carrillo A., Rafael**, *Posada y el grabado mexicano*, México, Panorama, 1980, 151 págs, jils.
5. **Casasús, José María**, *Teoría de la Imágen*, Barcelona, Salvat, 1973, 142 págs, ils.
6. **Cervantes, Hugo**, *El grabado mexicano en el siglo XX*, México, H. Covantes, 1982, 250 págs., ils.
7. **Crespo de la Serna, Jorge J.**, *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, México, Fondo de Cultura Económica (Presencia de México No. 3), 1968, 123 págs., ils.
8. **Dalley, Terence**, *Guía completa de ilustración y diseño*, Madrid, H. Blume, 1981, 224 págs., ils.
9. **Díaz de León, Francisco**, *Gahona y Posada, grabadores mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, (Presencia de México No. 6), 1968, 128 págs., ils.
10. **Dondis, Donis A.**, *La Sintáxis de la Imágen*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976, 211 págs., ils.
11. **Enciso, Jorge**, *Design Motifs of Ancient Mexico*, New York, Dover, 153 págs., ils.
12. *Encyclopedia Britannica Inc.*, XXII vols.
13. **Fischer, Ernst**, *Lenguaje y arte*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1972, 63 págs.
14. **García Cabral, Ernesto Jr.**, *Las décadas del Chango García Cabral*, México, Domés, 1979, 304 págs., ils.
15. **Goded, Jaime**, *Antología sobre la comunicación humana*, México, UNAM (Lecturas Universitarias No. 25), 1976, 275 págs.
16. **Heller, Jules**, *Printmaking Today*, 2a. Edición, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971, 344 págs., ils.
17. **Henríquez Ureña, Camila**, *Apreciación literaria*, 2a. Edición, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974, 183 págs.
18. **Knobler, Nathan**, *The Visual Dialogue*, 2a. Edición, Nuw York, Holt, Rinehart and Winston, 1971, 502 págs., ils.
19. **Koestler, Arthur**, *El acto de creación*, Buenos Aires, Losada, 1950, 170 págs.
20. **Maples Arce, Manuel**, *Leopoldo Méndez*, México, Fondo de Cultura Económica (Presencia de México No. 13), 1970, 126 págs., ils.
21. **Middleton, Murry, J.**, *El estilo literario*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviario No. 46, 1975, 150 págs.
22. **Milleret, Jean de**, *Entrevista con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Avila (Colección Prisma), 1979, 186 págs.
23. **Ramírez, Fausto**, *Saturnino Herrán*, México, UNAM (Colección de Arte No. 29), 1976, 234 págs., ils.

24. **Reyes Alfonso**, *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, México, El Colegio de México, 1944, 234 págs.
25. **Sánchez Vázquez, Adolfo**, *Antología, textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, (Lecturas Universitarias No. 14), 1972, 492 págs.
26. **Sapir, Edward**, *El lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviario No. 96), 1980, 280 págs.
27. **Smith, Bradley**, *México, arte e historia*, 2a. Edición, México, Ediciones Tóltéca, 1979, 296 págs., ils.
28. **Sten, María**, *Las extraordinarias historias de los códices mexicanos*, México, Joaquín Mortiz, 1981, 140 págs., ils.
29. **Thibault Lalan, Anne Marie**, *El lenguaje de la imagen*, Madrid, Marova, 1973, 210 págs.
30. **Westhein, Paul**, *El grabado en madera*, 2a. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, (breviario No. 95), 1981, 299 págs., ils.