



El Payo va huyendo de un lugar a otro acosado y perseguido, liberando a otros rancheros; con las monedas que se había encontrado crea Vilmayo, un pueblo donde la gente trabaja sin ser explotada (combinación de comuna de París con los sueños de Cárdenas). El Payo corre de un lugar a otro encontrando nuevas injusticias de nuevos terratenientes a los cuales hay que eliminar.

Pero a la vez este Payo justiciero es un personaje que se introduce al sistema lenta e inexorablemente, y que reproduce él mismo las relaciones del proceso de producción capitalista:

El Payo en una de sus aventuras (no. 320) recibe a los campesinos de Vilmayo en "su rancho", aclarando que le costó "cuatro millones de pesos", y los invita a vivir con en él.

El Payo es una especie de padre individual y cuasitodopoderoso que permanentemente aparece despidiéndose de Lupita, su esposa, para ir él mismo a solucionar los problemas de los rancheros, incluso los más inmediatos como dónde pasar una noche. El resto de las relaciones que caracterizan a este cómic se insertan casi invariablemente en la misma pauta vertical (padre-hijo, patrón-campesino) que no deja lugar para acciones colectivas ni para relaciones horizontales y simétricas. La reiteración de esta lógica termina induciendo la idea de que las injusticias sólo son superables por la vía de un líder que otorgue paternalmente identidad a las masas. Que en cómic este líder sea el Payo no obstaculiza sino que facilita la posterior aceptación ideológica de análogo rol paternal por parte del Estado u otra instancia.

El héroe en este sentido restituye el orden: cuestiona a los propietarios de los medios de producción, pero esta denuncia se convierte en ideológica desde que sus soluciones son mágicas y los principales valores que sustenta el personaje defienden el orden establecido. Por ejemplo, la violencia que plantea, siempre a caballo y con pistolas, es la violencia aislada de un solo líder, sin organización, poco creíble y muchas veces gratuita, junto con la aparición constante de repuestas mágicas (jarra de monedas para construir Vilmayo), lo que lleva a pensar que las contradicciones sólo pueden resolverse a través de acontecimientos fantásticos.

"El Payo" está dirigido a hombres de 14 a 25 años de edad y para mantener su buena posición en el mercado utiliza el mecanismo de la identificación del lector con el héroe principal; en él se cumplen sus sue-

ños:³ revelarse contra el explotador; ser acechado por mujeres a las que puede rechazar; tener una vida familiar en la que sea venerado y "admirado" por su esposa e hijos para los cuales es un dios incuestionable; tener una mujer ideal, y estar seguro de su fidelidad, juventud, belleza, etc.; lograr una satisfacción sexual eterna que no deje la más mínima frustración en sus innumerables relaciones; ser perseguido por la "mala mujer" y saberse superior a ella; relacionarse con el mundo de los muertos y vencerlo por la capacidad personal.

Por su parte el protagonista expresa una concepción desencantada de la relación entre el individuo y la sociedad. Siente que "le falta algo" (pasión, hombría, gloria, riqueza...). Dentro de su mundo no aparecen "jefes buenos" y tiene que asumir el papel de líder. El Payo se rebela a la opresión, no para terminar con ella sino para convertirse él mismo en el "salvador y patriarca de su grupo social". El cómic presenta a sus personajes como carentes de identidad, necesitados de una figura que les dé sus propios valores, sus patrones de conducta. Esta función de identidad es lo que le da validez al Payo como líder dentro del mundo narrado por la historieta, es el "padre", el administrador del bien y del mal, el que soluciona los problemas de "todos", que actúa como pantalla proyectiva de los conflictos.

Un elemento constante que da unidad a la historieta es el folklorismo, que aparece en el vestuario de los personajes: grandes sombreros charros, pistolas al cinto. Mientras que los extranjeros aparecen constantemente introduciendo nuevos valores negativos desde el punto de vista de la historieta tales como libres relaciones sexuales o la mariguana.

Así mismo el folklorismo se nota en el lenguaje por la cantidad de mexicanismos que se usan. (Durante la entrevista con el productor de la historieta comentaba éste que "El Payo" no se puede exportar a otros países de América Latina puesto que su lenguaje no es comprensible).

En el texto se realiza la raza indígena, aunque analizando los dibujos salta a la vista que los "buenos" de la historieta tienen la piel blanca; tal sucede con el Payo y su esposa Lupita que se autodenominan indios aunque sus facciones responden claramente al estereotipo europeo. En general, podemos decir que en la imagen los personajes de raza indígena presentan características negativas: pasividad, conformismo, humildad, servilismo (con el héroe de una manera simbiótica, y con el antihéroe

en un mundo de terror y opresión).

De esta manera, y para concluir, la originalidad y la "mexicanidad" de este cómic no escapa de la lógica mercantil e ideológica común al conjunto de las historietas en el capitalismo: construida como mercancía la historieta está lejos de proponerse una función concientizadora, ni siquiera educativa. Su función ideológica final es proporcionar los mecanismos de evasión y falseamiento que facilitan la reproducción del sistema.

Notas Bibliográficas:

1. "El Payo, (México) con el subtítulo explicativo "Un Hombre contra el mundo" empezó en 1966 como historieta semanal publicada por Editorial Senda. El guión está escrito por Guillermo Vigil y los dibujos realizados por Fausto Buendía Vázquez.

El Payo ha inspirado tres películas: "El Payo" (1971), "El Fantasma de Mina Prieta" (1973), y "Los Caciques de San Crispín" (1973).

Horn, Maurice. *The World Encyclopedia of comics*, Avon Publishers of Bard, Camelot and Discus Books, U.S.A. 1977.

2. Acosta, Mariclaire. "La historieta cómica en México", *Los Universitarios*, México, 1975.

3. Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, tercera reimpresión, 1975.

Ma. Josefa Erreguerena

Libros

Pensar distrae

El distraído exige un interlocutor atento. Los textos de Rossi piden participación, convocan un cómplice. El relato breve, el recuerdo fragmentario, la reflexión veloz, esperan con aire inofensivo al lector, lo conducen amablemente a través de una prosa impecable, hasta que sobreviene la sorpresa, un pequeño detalle donde el lector baja el libro y reflexiona.

Sin grandes aspavientos, sin tramas policiales ni espectaculares testimonios que narrar, Alejandro Rossi introduce al lector en una región conocida y a la vez inesperada. *Manual del distraído* no sólo tiene, como anuncia la contraportada, una clara unidad estilística; hay, además, un intento por cuestionar, ansiosa, severamente, diversos aspectos de la cotidianidad. "Todo el día, desde que me despierto, pensar es una actividad que practico con desesperación y desgano" (p. 121), dice Rossi, y establece sus reglas: vivimos en un mundo



ordenado, hay pautas compartidas, estamos conformes de recibir la luz del sol y saber que mañana en la mañana habrá un nuevo ejemplar del periódico. Sin embargo el pensamiento puede interrumpir la seguridad de que todo permanece en orden. Estamos en un edificio de clase media, paredes blancas y pisos de madera. Todo parece perfectamente normal. Sentimos al narrador caminando pausadamente por el pasillo. De pronto se detiene en el teléfono y sobreviene un comentario: "Queda el teléfono. Sé que para algunos lo resuelve todo: lo utilizan para llamar al plomero, para saber la hora, para despertarse a tiempo, para seducir, para indignarse o relatar con minucia los estados de ánimo —asombrosos y únicos— que los invaden en esos instantes. Personas que no organizan los encuentros a través del teléfono, sino que es allí donde se reúnen. (...) Quisiera intercambiar únicamente informaciones obtusas: el horario de los aviones, el estado del clima, la salud del Papa, el vencedor del premio Nobel, la fecha de una batalla. La conclusión es a la vez trivial y alarmante: prefiero hablar solo" (pp. 33-34). Después el narrador regresa al mundo donde aparentemente no ocurre nada. Otra vez estamos en la sala, nos distraemos con una figura sobre la mesa, hasta que llega un nuevo comentario, breve y preciso como el anterior.

El libro de Rossi está constituido por una serie de artículos que bajo el título de *Manual del distraído* aparecieron en *Plural* y en *Vuelta*. Todos participan de la doble intención que se mencionaba arriba: la unidad estilística y los puntos débiles del equilibrio cotidiano. Rossi acepta que la vida transcurre dentro de un orden, los símbolos son inteligibles, la flecha indica la salida. Pero la completa normalidad no es material narrativo. Hace falta el tratamiento, la pequeña sorpresa que convierte a un relato de Rossi en un texto único. O, para decirlo con Bioy Casares: "Si estudiamos la *sorpresa* como efecto literario (...) veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura". Pero Rossi tampoco introduce elementos fantásticos. "La singularidad (...) la soportamos hasta ciertos límites" (p. 11). El libro se mueve entre la realidad y la ficción, entre el ensayo y el cuento, un poco al estilo del Borges de *El hacedor* o de Tito Montenegro en *Movimiento perpetuo*.

Alejandro Rossi ha incluido en su libro artículos sobre filósofos y escritores

(Gaos, Solyenitzin, García Márquez, Portilla y Borges), ficciones, recuerdos autobiográficos y reflexiones sobre las plantas, los animales, los libros, la enseñanza, los símbolos, la técnica narrativa, el optimismo, las neoelectoras y su lectura bárbara. Un material tan variado podría haber convertido al libro en una reunión miscelánea de textos que se rechazaran entre sí. En *Manual del distraído* el truco ha estado en el estilo. Si bien las anécdotas se dirigen a lugares muy distintos, el lenguaje las une a todas ellas. No hay grandes temas, no hay suspenso ni personajes memorables, hay, simplemente, una intensa voluntad de escribir bien y recuperar la importancia de lo insignificante: "el estilo es el misterio" (p. 182). El ritmo narrativo de Alejandro Rossi incluye variados registros, desde el tono confesional hasta el narrador ausente que



recrea, en tercera persona, un pasaje de *Muerte en Venecia*.

El sentido del humor tiene un carácter peculiar. No se trata del chiste fácil, el juego de palabras, el retruécano ingenioso, no; Rossi da a su obra un sabor amargamente irónico, de crítica y autocrítica incesante, "mala leche", para decirlo en sus palabras.

Cada adjetivo contribuye a este fin. El autor declara no tener pretensiones cósmicas, su territorio son los pequeños detalles. *Manual del distraído* es un libro escrito con incansable espíritu de relojero, "con amor al detalle" (p. 7), cada palabra es imprescindible. Hay, quizá, un gusto repetitivo por utilizar ciertos recursos: por ejemplo, la frase corta que abre el texto ("Tuve una novia extraña". "Hay palabras que nos delatan." "Estoy harto de que me salu-

des." "Las causas del optimismo son variables").

A pesar de creer "fervorosamente en los sustantivos, en los verbos y en los ritmos de las frases" (p. 7) y de lograr una prosa limpia, donde cada frase se prepara y sostiene a la siguiente, Alejandro Rossi ha sabido conservar una notable espontaneidad. El narrador no sólo da cuenta de los objetos que lo rodean: él mismo se somete al tratamiento. No estamos frente al profesor solemne e infalible. *Manual del distraído* propone una crítica de su propio autor. Señala las inseguridades y limitaciones de alguien que cuando se pone nervioso siente ridículos deseos de rascarse y piensa invariablemente en la sirena de un barco (p. 84).

A lo largo del libro, el autor menciona a sus escritores favoritos, los que ha releído durante muchos años. Tal vez queden afuera tres probables influencias de Rossi. Pavese, Moravia (sobre todo en su *Cuentos romanos*) y Greene aparecen detrás de los relatos de *Manual del distraído*.

En el cuento sobre los niños italianos que escapan de la guerra a bordo de *El Cabo de Hornos*, el barco que los lleva a América, se advierte la lectura atenta de Greene. Los personajes se guardan de revelar sus intenciones en un primer momento. El uruguayo y la francesa desaparecen entre los mástiles de cubierta, el camarero vasco es sospechoso de espionaje. Hay, además, el inevitable problema moral. El relato está armado en torno a un personaje que es traicionado; pero se detiene ahí. El propio autor, al manejar a su antojo a los personajes, los traiciona, y a su vez es traicionado por ellos. Sobre el conflicto moral de los personajes, Rossi construye una ética del relato.

En el personaje que de niño vive en un hotel y después, en otra crónica, aparece enredado en líos burocráticos (pasa varios días en la frontera mexicana con el fin de arreglar su calidad migratoria), hay un sentido de soledad y fatalidad que recuerda a Pavese, a los personajes que duermen en un hotel de Turín, dan una vuelta, fuman un cigarro, esperan que la vida se resuelva más favorablemente. El niño vive en un hotel asediado por la guerra, en medio de adultos. El hombre que solicita la visa pasa el tiempo en la sala de espera de un consulado. Los personajes tienden a abandonarse a la fatalidad, al decreto que termine la guerra o modifique las disposiciones migratorias.

En el texto sobre Poblet, el dueño de una librería, viejo amigo del protagonista



pero incapaz de reconocerlo años más tarde, evoca los cuentos cortos de Moravia, el manejo del texto como viñeta. Señalar la presencia de estos tres narradores es contribuir a la intención del libro. Rossi aleja la idea de falsa originalidad. Prefiere ser fiel a sus lecturas, señalar los pensamientos que provienen de Leibnitz o Baroja. Las influencias se convierten en nuevo material literario. Así, Rossi crea sus influencias imaginarias: el mediocre Leñada y el terrible Gorrondona. Castigado por Gorrondona, por su crítica despiadada, el narrador guardó silencio durante años, escondiendo en un cajón todos sus textos. Gorrondona le enseñó a desconfiar del público y la literatura. Se trataba de una teoría falsa, pero el autor se entregó a ella, con tal fervor que terminó cuestionando cada frase. La última parte de *Manual del distraído* narra las experiencias del autor bajo el influjo de Gorrondona. Creado por el propio Rossi, Gorrondona no es más que otra expresión de su autocritica. Cada acto debe ser cuestionado. Hay que evitar la trama eficaz de la novela policiaca o el atractivo lenguaje coloquial del realismo. Se trata, por el contrario, de acabar con las anécdotas clásicas y los grandes personajes. No más capitanes de barco que luchan contra la tripulación amotinada. No más dictadores latinoamericanos.

Estas últimas crónicas sobre la literatura proporcionan elementos para criticar el propio libro de Rossi. Como buen manual, este del distraído establece sus condiciones de lectura y relectura crítica.

El tema de Rossi es la literatura como expresión de los elementos imperceptibles, y a la vez más vitales, del protagonista. Los supuestos Grandes Temas apelan a una importancia histórica, política, psicológica, filosófica. *Manual del distraído*, en cambio, no busca el interés fácil. En el relato sobre los niños que huyen de la guerra aparece un submarino nazi, el momento ideal para el heroísmo, la masacre de inocentes, la reflexión sobre la condición humana. Pero Rossi no hace concesiones. Lo importante en cada uno de sus relatos y artículos es el mundo particular de los personajes, nunca la anécdota relevante por causas extraliterarias. El autor busca, como quien no quiere la cosa, distraídamente, la significación de lo que no es evidente a primera vista. El estilo asume el compromiso de revelar la importancia de una estampa, de un barco fondeado en la bahía, de aquel dentista pelirrojo. Son los actos aparentemente insignificantes los que conforman la vida.

Alejandro Rossi sabía que esto sólo era posible a través de un estilo donde el lector participara activamente, donde la carta enviada por el hermano tuviera la misma significación que para el autor, donde se pudiera detener el pulgar sobre la esquina del sobre para palpar si hay una grapa. Cada acto, cada gesto exigía una minuciosa atención. "Es difícil ser ameno y verídico a la vez" (p. 47). Rossi, auténtico y "mala leche", lo ha logrado.

Juan Villoro

* Alejandro Rossi: *Manual del distraído*, Joaquín Mortiz (Serie "Los relatores"), México, 1978; 188 pp.

Gatuperio El caos en espera de un nuevo mundo

Sucede que a veces un escritor extremadamente complicado carece de textos teóricos en los que uno pueda conocer su pensamiento u opiniones sobre tal o cual asunto. Imagínense que tan sólo se conocieran los poemas de Jorge Cuesta o de Octavio Paz y no existiesen sus ensayos sobre arte y poesía. Tal vez podría considerarse como una ventaja o una desventaja en el estudio de sus poemas (imagínense también que tratáramos de adentrarnos en ellos rescatando sus controvertidas opiniones políticas).

Esto que a primera instancia podría parecer una opinión chavacana, no lo es tanto si observamos lo que ocurre en la actuali-

dad: para tratar de explicar un poema, mejor dicho, de leer, se rastrea toda la producción ensayística de un autor, y a partir de ahí se desmenuza un poema que quizá no se propuso codificar lo que sus ensayos expresan. Sin embargo, ¿qué hacer cuando un autor sólo ha publicado dos libros de poesía extrañamente codificados y por ningún lado encontramos sus opiniones?

Todo esto viene a cuento porque *Gatuperio* (*), de Gerardo Deniz, es un libro especialmente difícil de leer, sustentado por un virtuosismo técnico y una inmensa cantidad de referencias culturales. Pareciera que el autor se entusiasma en realizar textos herméticos y enigmáticos para deslumbrar al lector. Incluso el nombre de Gerardo Deniz no es más que el pseudónimo o nombre de batalla de Juan Almela, un refugiado español, según se sabe, que se ha dado a la tarea de representar a un poeta desde la aparición de *Adrede*, en 1970. *Gatuperio*, segundo acto de esa representación, confirma las excelencias de la trama.

Gatuperio es un deliberado palimpsesto hecho a base de retazos, citas, varios idiomas, seres mitológicos, y nombres que pueden encontrarse fatigosamente en textos de filosofía, filología, historia, ciencias naturales, etcétera. Es como si estuviéramos en un predispuesto caos, brumoso y oscuro, en espera de un nuevo mundo donde todo cobre sentido:

Quando llegue el día, cuando llegue,
no sé si cantarán las avecicas al amanecer de otro

modo
(en todo caso, estaré durmiendo; vide
infra),
si la esperanza, las guerrillas, cobrarán
un sentido más
cabal, inédito, o cualquier otra
chingadera.

Mientras esto sucede (aunque el poeta no lo cree), nos encontramos sumergidos en extrañas y obsesivas situaciones; en un mundo expresionista más que surrealista: "se oyen crujir inmuebles (yapi ve kredi) desprendidos / de los solares en el cogollo mocososo del estilo; pasan / bamboleándose sucesivamente sobre el releje, calle / abajo, tarareando programas de cine de barriada, / grandes letras negruzcas en charcos de lodo latino, / los goteos, las válvulas, las tiendas cerradas de nombres / tarascos, el azucarero pringoso como un ojo obscuro / vuelto a la ventana en un quinto piso, calle de / Anillo de Circunvalación", (pag. 49.)

