

Luis Barragán: ser y habitar

Circula el libro En busca de Luis Barragán, de María Emilia Orendáin y publicado por Ediciones de la Noche en tres bellos tomos. Jorge Esquinca reseña esas páginas y se acerca a la vida y la obra de uno de nuestros grandes arquitectos.

Luis Barragán dejó en sus casas y jardines un trazo que puede conducir hasta el oculto centro de su obra. Pero dejó algo más: una biblioteca y un vasto archivo personal que se encuentra al cuidado de la Fundación de Arquitectura Tapatía. Al repasar los volúmenes que conforman la biblioteca salta a la vista la pasión lectora de Barragán. Algunos de sus libros muestran las huellas de haber sido leídos y releídos escrupulosamente: dobleces en las esquinas de las hojas, subrayados de distintos colores, anotaciones en los márgenes e, incluso, severas tachaduras que reflejan su descontento o su franca inconformidad con un determinado párrafo. Una primera aproximación a este legado fue hecha por Alfonso Alfaro en el libro *Voces de tinta dormida. Itinerarios espirituales de Luis Barragán* (1996), un trabajo pionero en el que podía ya advertirse la naturaleza de la veta que aguardaba al investigador.

En busca de Luis Barragán, de María Emilia Orendáin, es un relato de vida y un minucioso examen de las zonas menos visibles de esa vida, de su “realidad íntima”, para decirlo con las palabras de Paul Claudel que cita la autora. “A lo largo de todo este libro —anota hacia el final— no se va en busca de una imagen —bien fuera la que Barragán construyó de sí mismo para los demás, o la que se ha formado a partir del cada vez mayor reconocimiento de su obra—, sino de un hombre.” El hecho de que este hombre sea uno de nuestros mayores arquitectos constituye una referencia indispensable en el arte del siglo pasado, pero lo que María Emilia Orendáin se propuso fue establecer los diversos itinerarios de una obra que debe ser entendida en la más estrecha asociación con la vida, hasta conformar un binomio inseparable. Vida y obra en un solo organismo, alimentadas por un mismo sistema circulatorio.

Son tres los volúmenes de que consta la obra. Una trilogía cuyas líneas de estudio son convergentes y recíprocas. *El recorrido de la simplicidad*, título del tomo inaugural, gira en torno a dos ejes principales: una extensa entrevista concedida por el arquitecto en 1962 y un libro, *Los jardines encantados*, de Ferdinand Bac. En estas páginas Orendáin examina la pasión de Luis Barragán por el aspecto sagrado del mundo, su lucha por encontrar en la tradición de la arquitectura mexicana los elementos de un saber universal, la conformación de una poética del espacio que se instaure en la contemporaneidad y que se resiste a inmovilizarse en una definición, pero que privilegia lo que la autora llama “el significado existencial del habitar” y el valor de la inti-

midad. Orendáin cita largos párrafos de la entrevista mencionada y comenta al calce. (Éste será, por otra parte, el método que de manera invariable habrá de seguir a lo largo de los tres volúmenes: la cita exacta y el comentario que sondea, propone respuestas e invita a la reflexión.) Resulta particularmente significativo el estudio que hace Orendáin de la influencia que la figura y la obra de Ferdinand Bac ejercieron en la trayectoria del arquitecto mexicano, impronta que Barragán reconoció siempre. Un libro de Bac, *Les jardins enchantés*, publicado en 1925, reviste una importancia capital. “Todo el ideario artístico y moral de Barragán me parece compendiado en este libro”, afirma la autora y es probable que tenga razón. No voy a detenerme en la escasa repercusión que parece haber tenido este libro en las letras francesas del siglo pasado, pues lo que en verdad cuenta es averiguar cómo esta obra, que bien podría ser leída como una rareza del romanticismo tardío, iluminó de forma tan certera los trabajos y los días de nuestro arquitecto. Lo que se agradece en la lectura de María Emilia Orendáin es su capacidad para trazar los perfiles y establecer los puntos de contacto entre las ideas, los temas y las sensibilidades de ambos artistas. “Los hombres que viven de las proximidades no aspiran más que polvo”, escribe Bac en una línea memorable.

Mejor que el pensamiento filosófico, Luis Barragán frecuentó con asiduidad las obras de ciertos filósofos y pensadores en busca de un saber sobre la vida. *El diario de un alma*, título del segundo volumen de la trilogía, recoge los frutos mejores de esta relación. “Antes que la línea y el punto, escribe Orendáin, está la cuestión de la existencia, la actitud ante la muerte y la pasión amorosa. ¿Qué significa aquí el ‘antes’? Que lo que expresa la línea, el punto, el plano, el sólido es el significado personal del acto de ser y del acto de habitar.” Ser y habitar, dos coordenadas que ocupan un lugar eminente en el ideario de Barragán. De acuerdo con la clasificación de Pascal, la autora sitúa al arquitecto entre los lectores que buscan en la filosofía una razón vital, una consolación para la existencia y, más aún, un modo de vida. Además de los valiosos apuntes de los cuadernos rojos, las cartas y las tarjetas del archivo personal de Barragán, Orendáin hace un seguimiento de los subrayados y las marcas en dos libros principales, los *Pensamientos* de Marco Aurelio y *Los caracteres* de Jean de la Bruyère. En el estoicismo del emperador romano Orendáin cree encontrar, resumidas, las grandes preocupaciones del arquitecto: la contingencia, la banalidad, la fama,

el sufrimiento, el misterio de la muerte, Dios. “Bajo la superficie plácida de este *gentleman* y *dandy*, escribe, hay un hombre que siente el tormento de estar vivo: ésa es la intimidad de Barragán.” Es éste el tomo medular de la obra. No sólo porque se halle en el centro de la composición, sino porque de su relación con la filosofía el arquitecto parece extraer el significado profundo de sus obras y una suerte de aliento moral para su vida. Lo que parece seducir a Barragán en el libro de La Bruyère es la agudeza del pensador francés para el análisis psicológico y la penetración de una expresión literaria que encuentra en el aforismo y la sentencia una gran precisión. Resulta revelador, en el contexto de este relato de vida que configuran los tres libros de Orendáin, que las primeras marcas realizadas por el arquitecto en su ejemplar de La Bruyère correspondan al capítulo titulado “De las mujeres”. No son ellas, en la vida del arquitecto, una preocupación menor. Aparecen ya en la figura idealizada de la Minguilla de *Jardines encantados* y volverán al final de esta trilogía, cuando se comente la correspondencia íntima del arquitecto. (Otro de los aciertos de *En busca de Luis Barragán* es la abundancia de los materiales gráficos que lo acompañan, muchos de los cuales se publican por vez primera: reproducciones de fotografías, cartas, notas, páginas de libros que a la vez que ilustran dialogan con el discurso analítico y contribuyen a crear una atmósfera de confianza en la que el lector puede sentirse como un invitado de privilegio en los entretelones de un mundo absolutamente personal.) Mujeres de una belleza poco convencional, a las que en un doble movimiento Barragán anhela y rehúye, desea y teme, con las que se fascina y decepciona.

“Marcel Proust, anota Orendáin, es el autor más leído e incluso transcrito por Luis Barragán. La obra de Proust fue para el arquitecto una herramienta de indagación de su propio yo, particularmente en un aspecto: las múltiples facetas de sus relaciones amorosas.” No es difícil advertir cómo la personalidad del novelista —un *dandy* que es también un solitario y un recluso— pudo resultar tan cercana al arquitecto. Los cuadernos de Barragán recogen, a lo largo de sesenta páginas, citas extraídas de los siete tomos que componen *En busca del tiempo perdido*; pero aquí, como explica la autora, el número de fuentes se complica de manera notable, pues hay también citas de otros escritores e intérpretes del corpus proustiano. *El instante fugaz*, título del último volumen de esta trilogía, es el pormenorizado recuento de esta lectura y el estudio de una configuración espiritual a través de la cual Barragán establece una noción del amor medido por el tiempo y por la naturaleza cambiante de nuestras vidas. “Todos los seres humanos, quieranlo o no, se hallan sumidos en el tiempo y son arrastrados por la corriente de los días. Toda su vida es una lucha contra el tiempo. Pretende apegarse a un amor o una amistad, pero esos sentimientos no pueden sostenerse en la superficie sino unidos a seres que se disgregan de nosotros y desaparecen en la sombra, sea por su muerte, sea porque se alejan de nuestra vida, sea porque nosotros mismos cambiamos.” Barragán subraya con énfasis este párrafo en su ejemplar del libro *En busca de Marcel Proust*, de André Maurois. “Aquí —explica Orendáin— domina el tema de la pasión amorosa



Luis Barragán con Bárbara Kenbel, ca. 1950.

Foto: Tomada de *En busca de Luis Barragán*, de María Emilia Orendáin, Ediciones de la Noche, México, 2004.

y el arte como modo de enriquecerla, alimentar su misterio, asimilarlo al secreto de la vida.” En efecto, los subrayados en el libro de Maurois y las transcripciones de Proust en el cuaderno rojo del arquitecto se prodigan y establecen un juego de espejos, un intercambio de luces y sombras que la perspicacia de María Emilia Orendáin nos ayuda a discernir. Mediante sus comentarios el lector avanza por una zona difícil, una “zona desconocida” que reserva el misterio de la relación amorosa, construida muchas veces sobre cimientos frágiles. “Se ama, dice Proust, a base de una sonrisa, una mirada, un hombro. Eso basta y entonces, en largas horas de esperanza o tristeza, fabricamos una persona, componemos un carácter.” Las fotografías y las cartas que conservó siempre Barragán de sus amigas y de sus amantes dan puntual evidencia de esta afirmación. Una selección de estos documentos complementa el volumen y nos pone en contacto directo con una porción de lo que quizá haya sido la franja de mayor reserva en la intimidad de Luis Barragán.

Escribimos biografías porque nos interesa lo humano, dedicamos nuestros empeños a averiguar en las vidas de otros con la esperanza de encontrar a través de ellas, mediante su estudio y reflexión, datos que puedan alumbrar las nuestras, enriquecerlas y, quizá, dotarlas de un nuevo sentido. En esta perspectiva, la *recherche* de María Emilia Orendáin se convierte en inapreciable testimonio de nuestra sustancia humana. —

— JORGE ESQUINCA

Patos que vuelan en V

Una modesta película en que nada sucede, filmada en blanco y negro, es una de las sorpresas más felices del reciente cine mexicano. Se trata de Temporada de patos, escrita y dirigida por Fernando Eimbcke.

Colocados uno junto al otro, dos vasos aparecen en pantalla *siendo servidos* de Coca Cola espumosa. Los vasos son los sujetos; la forma verbal, incómoda. Por qué estas rarezas no se evitan —en la película, más que en la frase— es algo que se explica después. De vuelta a los vasos con Coca. Una mano fuera de cuadro los llena poquito a poco, primero uno y después el otro, para esperar a que la espuma baje y puedan llenarse más. La voz que identifica a la mano que sirve le pide al dueño de otra mano cercana que ponga el dedo en el borde del vaso y detenga la espuma que sube. Casi al tope del vaso, la Coca se podría desbordar. “Dedo”, le dice, y la otra mano obedece. “Dedo”, le vuelve a decir, ahora para el otro vaso, y la mano obedece otra vez. Así hasta que se vacía la botella. Entonces la escena se termina. No hay, antes ni después, más explicaciones que dar.

Si usted piensa que esta escena es banal, piense ahora que es una de las que mejor describe el tono y *tempo* de *Temporada de patos*, primer largometraje del mexicano Fernando Eimbcke, hasta hoy director de cortometrajes reconocidos (*La suerte de la fea... a la bonita no le importa*) y videoclips premiados (*Plastilina Mosh, Jumbo, Genitallica*). Su historia sobre adolescentes confinados en un departamento en un domingo de la ciudad de México rebasa apenas el umbral del diálogo monosilábico, y usa un apagón de luz como máximo resorte argumental. En tal desierto de giros narrativos, también contarían como premisas la reunión gradual de los cuatro personajes: solos en casa mientras la madre de uno de ellos sale, Flama (Daniel Miranda) y su mejor amigo Moko (Diego Cataño), tienen ambos catorce años y aspiraciones no muy mayores a jugar videojuegos. El primer reto será negarle el pago al repartidor de pizzas (Enrique Arreola), once minutos tarde en la entrega, y al que convocan no por hambre sino porque no hay nada mejor que hacer. El segundo será no inmutarse con la imprevista llegada de Rita (Danny Perea), una vecina de dieciséis años que pide quince minutos para hornear ahí un pastel. Éstos son los desafíos límite; los vasos de Coca, la distracción habitual.

Premiada siete veces en la XIX Muestra de Cine Mexicano e Iberoamericano de Guadalajara el pasado marzo, presente en la Semana Internacional de la Crítica del Festival de Cannes, inmediatamente después en los Festivales de Múnich, Pésaro, Edimburgo y Toronto, y este mes, finalmente, en el circuito comercial de México (siete otros países, entre Europa y Asia, han adquirido los derechos de distribución), un ensayo simple

sobre lo no importante ha adquirido un estatus creciente como película de interés global. Es entonces cuando surge la duda, y de ella la primera obviedad: la banalidad como tema no vuelve banal una película. De esto a que valga la pena, hay otro tanto que descifrar.

Un intento de explicar la paradoja que vuelve relevante —y no solamente legítima— una cinta sobre lo trivial parte de la distinción entre dos tipos de trivialidad: la que sucede fuera de las cámaras y aquella que por ser filmada ya no pertenece al estrato de la realidad. La primera es tema de la segunda, pero nunca se trasladará a ella conservando su intrascendencia como atributo esencial. De aquí el peligro de intentar retratarla sin tomar en cuenta las nuevas reglas: al cruzar el umbral de lo filmado, lo trivial ya no es intrascendente sino —lo opuesto— un objeto de atención. En este salto mortal entre categorías más de un director —no es el caso de Eimbcke— pone en juego el prestigio de su capacidad.

La diferencia es sustancial, porque permite desechar de una vez el cliché que describe *Temporada de patos* como una cinta en la que “no pasa nada”; un logro, dicen algunos críticos, por reconocer en el director incipiente, pero que no le deja claro a nadie por qué la mentada película es recomendable y digna de verse. Comparada en algunas críticas con “el cine del primer Jim Jarmusch” (viene a la mente, en todos los casos, *Stranger than Paradise*), *Temporada de patos* toma instantáneas de situaciones comunes y personajes poco estridentes para invertir su importancia con respecto a la realidad: tanto en las películas de ese primer Jarmusch como en *Temporada de patos*, lo central de la situación es su aparente marginalidad. El valor de los personajes se cifra en la ausencia de tal.

Este efecto se entiende mejor desde otro cineasta al que tanto Jarmusch como Fernando Eimbcke han citado como modelo de inspiración: el japonés Yasujiro Ozu, animador inigualable de espacios *vacíos* y de objetos que no son sólo eso sino, por su naturaleza inmutable, otra forma de representar el cambio. Al llamar la atención sobre el movimiento que *podría* existir, los personajes que *deberían* aparecer, y los acontecimientos extraordinarios que *convendría* representar, la ausencia de cada elemento es una manera de *estar*. Por la pura extrañeza de su imagen ocupando el centro de un encuadre, dos vasos *siendo servidos* de Coca-Cola —la imagen, como el verbo, no es para nada habitual— evocan todo aquello que *podría* suceder en su lugar. Por no hablar de que *deberían* ser personas y no vasos, y que en ese caso *con-*

vendría que hicieran más que servir refresco. Todo eso a partir de nada. Es entonces cuando lo cotidiano empata con lo excepcional.

Otras herencias de Jarmusch y Ozu (uno a través del otro) que se adivinan en *Temporada de patos* es el contraste entre escenas normales y una perspectiva anormal. Filmada en blanco y negro, y recurriendo a ángulos artificiosos (una combinación elegida por Eimbcke y el fotógrafo Alexis Zabé para, dicen ellos, potenciar el juego geométrico), la lectura de la banalidad cotidiana deja por fuerza de ser literal. Por no hablar de las disolvencias a negros como signo de puntuación que rompe con las reglas de la representación transparente, y que la libra de ser tenida como un registro documental de la superficialidad. Éste es, como la distribución de tiempos, el préstamo más claro de *Stranger than Paradise* (un “Beckett de tira cómica”, según la influyente crítica Pauline Kael).

Si alguna acción ha sido mencionada de manera constante y casi unánime como continua en *Temporada de patos* es la de “matar el tiempo” en manos de los aburridos personajes. Se habla también de los “tiempos muertos” —ya no responsabilizando a los adolescentes sino al director—, y de lo notable en el hecho de que Eimbcke haya optado por la unidad espaciotemporal en el contexto de un cine reciente que opta por la trasposición de planos. Tampoco pasa inadvertido que las acciones de los personajes que dirigen el relato estén determinadas por lapsos —los once segundos de tardanza del repartidor, los quince minutos que Rita pide para usar el horno del departamento—, ni que los personajes hagan alusión una y otra vez a términos y nociones temporales: horas para hornear un pastel, paciencia para batir claras de hue-

vo, los quince segundos que dura un beso, los tres años de un cuadro de patos arrumbado en el clóset familiar. Cuentan también los tiempos virtuales: experiencias que aunque suceden en el marco de un día expanden la percepción del paso de los minutos: la pachequez de los personajes (Rita pone mota en los brownies que finalmente hornea), y la ensoñación detonada por el cuadro que da nombre a la película. Con los ojos fijos en una imagen de patos volando en “V”, los personajes se imaginan que se mueven y articulan una metáfora sobre la solidaridad y la separación: los patos vuelan así para abrirse camino unos a otros y un pato que emigra “no es un pato malo”. Dicen esto mientras en el aire aún flota una conversación sobre el divorcio de los padres de Flama, y la necesidad que tiene Ulises, el repartidor, de escapar de su vida gris: son las únicas conversaciones de la película que escapan del presente detenido, y que aluden tanto a un pasado doloroso como a un futuro que promete bienestar.

En un momento preciso de la historia del cine —después de la Segunda Guerra, con el neorealismo italiano— el tiempo dejó de ser una simple medida del movimiento para, a la inversa, tomar su lugar como aquello que valía la pena explorar. En aquellas películas austeras, los primeros planos que duraban minutos y lo interminable de las caminatas sin rumbo dieron pie a que teóricos como Gilles Deleuze declararan caduco al cine de décadas anteriores, demasiado preocupado por representar. Al fin y al cabo estructuralista de cepa, vino a dar con palabras como *opsigno* para llamar a la “imagen óptica pura” a partir de la cual, decía, se podían hacer frases visuales tan legibles como una secuencia de acción. Yasujiro Ozu, agregaba el filósofo, fue uno de los pocos directores visionarios de la revolución minimal por venir. Manejaba *opsignos* con los ojos



Arreola, Miranda y Cataño: las ventajas de la inmovilidad.

cerrados, aunque nadie se lo viniera a explicar.

Desde esta relación invertida entre lo que se ilustra y lo que se quiere decir, lo que podría parecer una vuelta al cine primitivo fue el resultado de una evolución en la manera de comunicar. En películas como *Temporada de patos* —y otras tantas atiborradas de *opsignos*, entre más aburridos mejor— el tiempo no sólo está vivo sino que el espacio y sus posibilidades están determinados por él: los recursos visuales mínimos obedecen no a un desplante estético sino a un intento de borrar los límites entre lo cotidiano y lo trascendente, lo ordinario y lo que va más allá. “La vida es simple —cita Deleuze a Ozu— y el hombre no cesa de complicarla agitando el agua durmiente.” Lo mismo se diría del cine, y de un determinado momento en un determinado país; si el lenguaje de un director despunta —Eimbcke y *Temporada de patos*—, puede que sea en la renuncia a las tribulaciones de su generación. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Ha vuelto a suceder

Que el trabajador de un museo confunda una obra de arte de Gustav Metzger con basura, afirma Félix de Azúa, no sorprende tanto como la estrechez de los medios para entender la verdadera justicia de ese hecho.

De nuevo una Persona Poco Instruida ha confundido una obra de arte expuesta en la Tate Britain con un montón de basura, y la ha tirado al cubo de los desperdicios. Ya sucedió con una instalación de Damien Hirst hace tres años. Es un clásico. Sin embargo, para el aficionado al arte del siglo XX, estos desastres son caza mayor. Cada vez que sucede algo semejante, nos frotamos las manos. Trataré de explicarles la razón.

Veán, primero, cómo se presentó el asunto. Dos periódicos españoles de tipo “serio” daban la noticia con una sonrisita de superioridad. *El País* decía que la Persona Poco Instruida era “un empleado de la limpieza”; para *La Vanguardia* se trataba de una empleada, como para el mexicano *La Crónica de Hoy*, que titulaba: “Afanadora tiró obra de Metzger a la basura.” Ningún diario citaba la fuente, aunque se deduce que fue la propia galería la que el 28 de agosto informó sobre un suceso acaecido el 30 de junio, si bien *El País* dio la noticia como si acabara de suceder. ¿Por qué tardó tanto en informar la Tate? ¿Trataba de atraer más público a su exposición sobre el arte de los años sesenta? ¿Quería protegerse legalmente? Todavía nadie lo ha aclarado. Ni parece inquietar a los periodistas. Para aumentar el misterio, esta obra (*Recreation of the first public demonstration of Auto Destructive Art*) es el simulacro de un original que data de 1959 (según *El País*) o de 1961 (según *La Crónica*). Ningún otro periódico español fue más explícito. Todos recogieron la noticia con el tonillo zumbón de un labriego enriquecido: “¡A mí me van a engañar...!”

La prensa sería británica fue algo más exacta, pero *The Guardian*, por ejemplo, no se apartó mucho de la versión española. Quien le dedicó más espacio fue la prensa sensacionalista y de extrema derecha. El indescriptible *The Sun* lo utilizó para un experimento. Eligió a una Persona Poco Instruida (el empleado de la limpieza Terry Torpe, 45 años, aspecto de hinchado del Liverpool), y lo sometió a cruel prueba. Los señoritos del periódico imitaron cinco obras de arte contemporáneo y las pusieron junto a cinco piezas auténticas. Eran las siguientes: un montón de ladrillos y un Carl André; un montón de basuras urbanas y un Tim Noble; un amasijo de papel y un Martín Creed; una habitación caótica y un Damien Hirst; finalmente, una bolsa llena de papeles y la pieza de Gustav Metzger que hoy nos ocupa. Algo salió mal. La Persona Poco Instruida adivinó cuatro de las cinco piezas auténticas. Sólo se equivocó con la de Hirst. Yo también.

Los informadores de los diarios (y no los empleados de la limpieza) son las verdaderas Personas Poco Instruidas de esta historia. Porque el percance de Gustav Metzger es interesante por razones *absolutamente contrarias* a las que suponen estos caba-

lleros. Hay una verdadera justicia artística en la destrucción de la obra de Metzger, pero no por los motivos que ellos imaginan. Intentaré resumirlo.

Gustav Metzger es, hoy en día, un anciano de 78 años (nació en 1926), superviviente de un familia judeo-polaca establecida en Nuremberg y aniquilada en los campos de exterminio. Gustav y su hermano Mendel, como tantos otros niños alemanes, fueron acogidos en 1939 por la comunidad judía británica y lograron escapar a la muerte. Para él, por tanto, los términos “destrucción” y “violencia” tienen un significado notablemente concreto.

Su entrada en el *art world* se produjo en 1959, cuando dio su primera conferencia sobre el Arte Autodestructivo. Muchas manifestaciones de este movimiento artístico tuvieron lugar en los sesenta y los setenta, en simpatía con otros grupos herederos del dadaísmo como los accionistas vieneses o el grupo Fluxus. En alguna de las acciones participó John Lennon junto con Yoko Ono.

Activista radical, pero no sólo antifascista sino también (y eso era más raro en la época) antiestalinista, Metzger proponía la destrucción de todas las obras de arte (las suyas las disolvía con ácido hidroclorehídrico) para acabar con la creciente y peligrosa mercantilización. En sus panfletos, como el fundacional *Auto-Destructive Art* (1960), Metzger proponía la realización de obras efímeras o bien (rasgo de tolerancia) capaces de aguantar un máximo de veinte años. De ese modo se vendría abajo el mercado artístico por falta de materia prima, o de fuerza de trabajo, según se mire. En otro panfleto posterior, *Art Strike* (1974), abogaba por una huelga general y mundial de artistas que durara lo suficiente como para arruinar a todos los galeristas y marchantes del planeta. Metzger seguía pensando así en 1996, cuando leyó en Oxford su conferencia *On Destruction and Destructivity*. Todavía no había abdicado de ninguno de sus principios más radicales.

Ya imaginan ustedes a dónde quiero llegar. El simulacro de Arte Autodestructivo (recuerden su título: *Recreation*) que se exponía en la Tate no sólo carecía de sentido por no ser una obra original, sino que era la negación misma de todo aquello que simboliza el nombre de Gustav Metzger y por lo cual obtiene su valor artístico y aparece en los libros y en las revistas especializadas. En consecuencia, la Persona Poco Instruida actuó como la mano de la Verdad y de la Justicia cuando tiró a la basura el simulacro. Era la única manera de salvar a Metzger de sí mismo y a su obra de la trivialidad. No se trataba de un error o de una confusión de Persona Poco Instruida. Era la única lectura realmente seria, artísticamente seria, que permitía la obra. —

— FÉLIX DE AZÚA