VOLUMEN IX • NUMEROS 3-4
MEXICO, NOVIEMBRE - DICIEMBRE DE 1954
EJEMPLAR: $ 1.50

UNIVERSIDAD de México

ORGANO OFICIAL DE LA U. N. A. M. • MIEMBRO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE UNIVERSIDADES

SALUDO A SRI RADHAKRISHNAN

Por Octavio PAZ

PARA todo aquel que se haya asomado alguna vez a la historia del pensamiento indio, la presencia de Sri Radhakrishnan entre nosotros constituye una verdadera fiesta del espíritu. Todos los que nos hemos interesado en la vida religiosa y filosófica de la India antigua le debemos gratitud. Su obra es un puente entre el pensamiento occidental y el oriental. Su obra y, asimismo, su persona — porque la mayor parte de sus libros, antes de ser escritos en la soledad del gabinete de estudio, fueron palabra viva en varias universidades inglesas, indias y chinas. Fiel a la tradición de su patria, Radhakrishnan concibe la especulación, la crítica y la historia de la filosofía como actividades inseparables de la vida. Para el pensamiento indio —desde los himnos védicos hasta las creaciones de un Samkara o un Ramanuja— la contemplación es también acción. Así, el conocimiento posee un carácter concreto. Saber es poder . . . pero no en el sentido pragmático y técnico de Occidente. Se trata de un saber que se ejerce en primer término sobre aquel que conoce: el conocimiento es liberación interior. Y sólo el hombre de verdad libre es digno de ayudar a los otros. No es extraño, por tanto, que la India moderna nos haya dado hombres de acción que son al mismo tiempo contemplativos. Gandhi, acaso la figura más alta y pura de nuestro atroz siglo XX, no es, como todos sabéis, el único ejemplo. Tagore, Nehru son gente de pensamiento y de acción. Sri Radhakrishnan pertenece a esta estirpe ejemplar. Historiador de la filosofía, profundo conocedor de la tradición occidental tanto como de la oriental, agudo comentarista de los dos grandes textos religiosos de Oriente —el Bhagavad Gita y el Dhamapada— su obra no tiene ese sabor de erudición que a veces fatiga en otros autores que tratan los mismos temas. En sus libros la información se transforma, como ocurre siempre con todo filósofo auténtico, en saber espiritual. Y este saber, por constituir precisamente un saber sobre sí mismo, no se rehusa a la acción: Sri Radhakrishnan ha servido y sirve a su patria en la forma que todos conocéis. De ahí que nos complazca

. . . Para aquél que conoce la verdad no hay amigo ni enemigo, ni asesino ni víctima . . .

saludar en él a una cada vez menos frecuente clase de hombres: aquella que nos muestra, en la unidad de una vida y una obra, cómo puede resolverse el pretendido divorcio entre el pensamiento y la acción, la vida práctica y la contemplativa, la realidad y el sueño.

La enseñanza mejor que nos puede dar el estudio de la filosofía india consiste en ese jamás apartarse de las fuentes de la vida. El pensamiento indio, creador de un monismo idealista de gran rigor y de algunos de los sistemas más complejos y abstractos de la filosofía universal, nunca se ha olvidado de su fin último: el hombre. No es paradójico, por tanto, afirmar que el idealismo —que en Occidente ha llevado a un olvido casi completo del hombre de carne y hueso— en la India ha tenido siempre un carácter de "saber concreto". El sistema yoga —que hasta ahora empieza a ser reconocido por lo que realmente es y sobre cuyo valor psicológico se han pronunciado ya, definitivamente, hombres como el doctor Jung y el escritor Huxley— no es sino un ejemplo de esta interrelación constante entre la vida y el pensamiento. En realidad, toda la filosofía de la India —sin excluir a las dos grandes herejías: el budismo y el jainismo— están impregnadas de Yoga. Y el mismo Yoga no es más que el desarrollo de una afirmación que se encuentra en el origen del pensamiento indio y que determina toda su evolución posterior: el atmán (el ser o conciencia personal) es idéntico al brahmán (ser o conciencia universal). La dualidad del sujeto y objeto es ilusoria; el hombre desgarrado y escindido puede trascender su condición y, como quería el poeta Rimbaud, "poseer la verdad en un alma y un cuerpo". Semejante estado se llama "ananda" para la filosofía vedanta y samadhi para el sistema Yoga.

Si el objeto de toda filosofía es —o debería ser— el conocimiento total del hombre, la crítica que Radhakrishnan hace a la mayoría de los sistemas occidentales, en su "Indian Philosophy", es justa. En efecto, la metafísica occidental parte casi siempre de una visión parcial del hombre. Para nosotros la conciencia humana es, por excelencia, la conciencia tal cual aparece en el estado de vigilia. El pensamiento indio, en cambio, considera al ser del hombre en su triple manifestación: la vela, el sueño y el dormir sin sueños. Así, dice nuestro ilustre huésped, "si sólo nos ocupamos de la conciencia despierta, nuestras concepciones metafísicas serán realistas, dualistas o pluralistas. Si estudiamos exclusivamente la conciencia como se expresa en el sueño, nos inclinaremos excesivamente hacia doctrinas subjetivistas. Y el estado de sueño sin sueños nos llevará a concepciones abstractas y místicas. Pero la verdad completa debe reflejar todas estas manifestaciones de la conciencia". Ahora bien, tanto las imágenes del sueño como las percepciones de la conciencia despierta constituyen, en cierto modo, realidades verdaderas aunque contradictorias. Para el que sueña sus imágenes son reales, en relación con su soñar. Esa realidad es relativa, puesto que no coincide con la realidad que percibe cuando despierta. Y, a su vez, la realidad de la conciencia despierta "no tiene existencia permanente puesto que corresponde sólo al estado de vela. Desaparece en el sueño y en el dormir sin sueños". Lo que no impide que se trate de la misma conciencia, del mismo ser humano. Otro tanto ocurre con el dormir sin sueños: ahí, hasta donde podemos saber, desaparecen objetos e imágenes y la conciencia parece reabsorberse en su unidad original y primigenia. Se reabsorbe, pero no desaparece. *El ser sigue siendo.* Así pues, hay algo que permanece inmutable aunque cambiante, igual a sí mismo siempre y siempre diferente. El ser, dice el "Katha Upanishad", "ni nace ni muere... si el asesino piensa que mata o si el asesinado piensa que muere, ambos desconocen la verdad porque el ser ni mata ni puede morir". Tal es, a grandes rasgos, la raíz del idealismo indio según lo explica Radhakrishnan. Todos los grandes movimientos y escuelas —incluso el budismo, que niega al yo, a la conciencia y al mundo fenomenal— parten de esta antigua noción del ser.

La continuidad del pensamiento indio se expresa en una anécdota atribuída al monje budista Aryadeva, discípulo del gran Nagarjuna, y en la que se encuentra un eco de la doctrina que expone el "Katha Upanishad": Un sectario, vencido en una disputa y embargado por la cólera, apuñala a Aryadeva. Agonizante, el santo se acerca a su asesino, le entrega su túnica para que se disfrace y le ruega que huya. Cuando los discípulos se acercan al maestro pidiéndole que explique su extraña conducta, éste contesta: "Todo está vacío. Para aquél que conoce la verdad no hay amigo ni enemigo, ni asesino ni víctima". Esta admirable anécdota revela la íntima correspondencia entre la especulación más abstracta y la vida. *El pensamiento realmente encarna.* Eso es lo que se llama "dharma": la "doctrina", sí, pero también nuestro destino personal, libremente aceptado.

El pensamiento occidental parte de una concepción del ser bastante distinta. Para Parménides el "ser

(Pasa a la pág. 9)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo.

Director de Difusión Cultural:
Licenciado Jaime García Terrés.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

Director artístico:
Miguel Prieto.

Secretario de redacción:
Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"
Universidad Nacional Autónoma de México,
Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar:	$	1.00
Número doble:	$	1.50
Suscripción anual:	$	10.00

PATROCINADORES

ABBOTT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

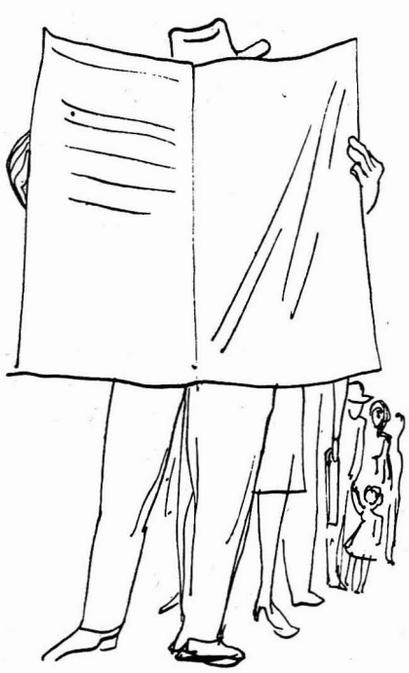
LA FERIA DE LOS DIAS

CORREO

EL fin de año nos ha deparado un correo abundante. Y no han faltado en él algunas cartas que bien pudieran alimentar por esta vez la presente sección, ocasionalmente abierta, según ya se sabe, a los buenos y malos humores de su público. Aquí va, pues, el fruto de una selección no del todo arbitraria.

UN PEATON

LA primera carta nos habla de un pequeño gran drama: el de las comunicaciones urbanas: "Yo no tengo automóvil, ni mis actuales medios me permitirán tenerlo en mucho tiempo. En consecuencia, padezco los horrores de esta ausencia de transportes que de pronto se ha desencadenado contra los mansos peatones ciudadanos. No me explico lo que se haya hecho en este renglón, ni concibo que no pueda hacerse nada positivo. Lo cierto es que todos los días, apenas suena la hora de salida en mi oficina, un estremecimiento sacude mi burocrático y sufrido cuerpo ante la angustiosa perspectiva, luego fatalmente cumplida, de unas "colas" que se prolongan bajo el sol; de un camión que se dibuja en el horizonte a intervalos aproximados de cincuenta minutos; de una ceremonia cívica en honor del heroico, aunque desconocido, general Pérez (ceremonia que admite ser suplantada sin mayor variación de efectos por una caritativa entrega de regalos en plena vía pública, por el paso de un visitante distinguido, o por una competencia de afamados ciclistas), que desviará irremediablemente la ruta del vehículo que al fin tuve la suerte de abordar... Cuando las autoridades deciden intervenir, la cosa se agrava: por ejemplo, desde que los camiones de las Lomas se dividieron, con la bendición oficial, en dos grupos, uno de los cuales anticipa su terminal, en la Alameda, el trago de las "colas" respectivas ha adquirido un aspecto de auténtica epopeya municipal, al punto de merecer una folklórica inclusión en el itinerario que los guías de turistas infligen a la extranjera curiosidad de sus rebaños".



UN AUTOMOVILISTA

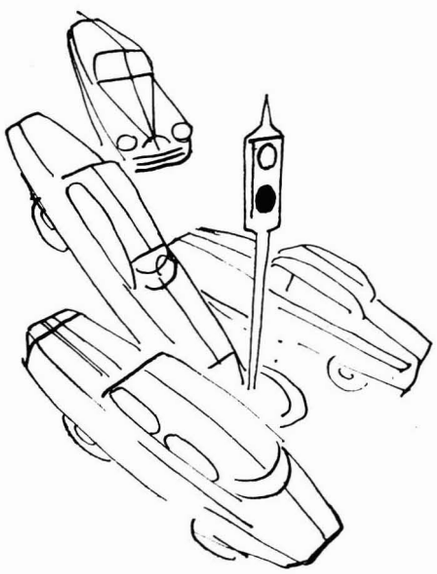
EN casual contrapartida, otra carta exclama: "¡Soy un automovilista!" Y en términos menos afligidos, si no más resignados, prefiere enumerar esquemáticamente sus agravios: "a) la actual ubicación de toda clase de automóviles y de sus necesarias refacciones, en el plano de los bienes de gran lujo; b) el caos general del tránsito urbano; c) el particular empleo de semáforos enloquecedores en los que se sustituye la luz preventiva (propuesta por el sentido común y la experiencia como una garantía contra repentinos embotellamientos) por duplicadas luces verdes o rojas que acontecen en diversas posiciones, cada una con algún significado esotérico; d) la insoportable anarquía en la pavimentación, repavimentación y pluripavimentación de las calles; e) la continua celebración de actos cívicos que trastornan, sin motivo suficiente ni posible descarga por otras vías, la circulación total; f) la prohibición caprichosa del estacionamiento en las calles, y el improcedente patrocinio, mediante aquélla, de estacionamientos privados en zonas no tumultuosas ni congestionables; g) las igualmente caprichosas restricciones al tránsito de coches (injustificados sentidos únicos, limitación radical de la vuelta a la izquierda en el curso de largas avenidas enteras; banquetas de seguridad o con quién sabe qué fines, que impiden seguir de frente en una misma calle..."

UN HUMANISTA

EL tercer corresponsal elegido, apartándose de unos temas de cualquier modo interesantes, propicia el empleo de esta sección en consideraciones quizá más acordes con su naturaleza editorial. "Deploro —nos asegura— la monstruosa falta de respeto que desde hace mucho tiempo, pero agudizada en el presente, ha trascendido de la habitual inevitable demagogia a un orden cultural que se presume superior. Esta falta de respeto es doble: ofende a veces a personas concretas y desdora siempre los derechos de la inteligencia. Y se traduce en alegatos, verbales o escritos, poblados de adocenadas injurias personales, ayunos de consistencia, profundidad y nobleza, y reveladores, antes que de un ingenio demoledor o de una firme posición ideológica, de una incapacidad polémica que no desdeña sustentarse en la miseria del espíritu ni contrariar las normas elementales de la caballerosidad. Y aquí repito: ¡caballerosidad! Que es algo muy distinto de la urbanidad convencional y de la ecléctica y mal entendida mansedumbre... Comprendan esto quienes debieren, y se acabó".

COLOFON

PERO nosotros no podríamos dejar allí las cosas. Terminamos, en cambio, deseando con gran optimismo a los lectores nuevas y auténticas venturas durante el año que ya se inicia.



CRONICA DE JALISCO

Por Emmanuel CARBALLO

HABLAR de Jalisco es hablar de su gente. Su suelo casi siempre es pobre. Sus hombres por eso emigran, más aún si son intelectuales, artistas.

La emigración de valores locales, típico problema de nuestras provincias, hace crisis en Jalisco. Guadalajara se puebla y despuebla con pasmosa celeridad. Agrupados en desleída promoción, los escritores en cierne apenas si muestran su capacidad cuando saltan a la ciudad de México. Este doble salto, de longitud y altura, es la piedra angular de las vocaciones artísticas. Quien salva limpiamente este obstáculo, comienza a trabajar en serio. Quien falla en esta prueba inicial, casi siempre estropea sus deseos: torpemente ingresa a la clase de los resentidos. Trueca la creación por la erudición: sienta plaza de profesor, de árbitro local en menudas disputas. La "mexicanidad" y la "universalidad" se circunscriben entonces a una furibunda "jalisciensidad" que erige unidad de medida el lugar de nacimiento, los años de ininterrumpida permanencia. Los escritores de Estados vecinos que por razón de la gravedad cultural "caen" a Guadalajara, sufren los más absurdos ataques. Sólo el tiempo borra este pecado original: la desdicha de no haber nacido en Jalisco. Una obra es buena —se piensa— no por el hecho de su autenticidad, de su factura, sino por virtud de la geografía que enciende cada una de sus páginas.

Este minúsculo racismo llega a confundir la parte con el todo: México se reduce a Jalisco. Jalisco es el lópezvelardeano "espejo diario" en el que el país debe corregir sus distintas facciones.

Esta miopía, producto de la insularidad en que viven las principales ciudades de la república es, en parte, disculpable. La capital es ajena a lo que pasa en provincia, a priori rechaza la tabla de valores que ofrecen los Estados. Pocas personas en la capital poseen una visión aproximada de lo que allá ocurre; desconociendo su problemática, no pueden apreciar los resultados: las obras escritas en provincia son ininteligibles a la gran mayoría de los "capitalinos". Siguiendo al pie de la letra este raciocinio se puede afirmar que en México existen dos literaturas: la escrita en esta ciudad y la creada en provincia. Una mundanidad afectada caracteriza, en buena parte, a la primera; una recoleta y trasnochada austeridad a la segunda. Difícilmente se podría afirmar cuál es la literatura de los fariseos, y cuál la de los publicanos.

El panorama actual que presenta la literatura en Jalisco no es decepcionante, tampoco halagador. El pulso del momento literario lo marcan las revistas. Jalisco posee una de las mejores revistas culturales de México, *Et caetera*. Iniciada en 1950, continúa apareciendo con deficiente periodicidad. En sus páginas alternan los estudios sobre nuestro pasado histórico y literario con estudios y cuadros sinópticos sobre las letras y las artes de hoy. Su editor, Adalberto Navarro Sánchez, tuvo desde un principio el suficiente tacto para superar las estrecheces de la mente provinciana y hacer una revista de interés nacional.

Por orden de calidad se pueden citar otras dos revistas: *Summa* y *Creación*. La primera, a pesar de ser invertebrada, aisladamente publica ensayos que la dignifican. La segunda, lucha por la dignificación de la literatura nacional: intenta sanear todas sus regiones, superar los vicios crónicos de nuestra crítica. En la práctica estos propósitos se desvirtúan. Ejercen la crítica con manifiesta incapacidad, aun con resentimiento; en vez de practicar la higiene, enturbian más la paupérrima vida literaria a la que deberían servir.

La producción editorial observa un ritmo que sin ser acelerado tampoco es lento. (El lote que presentó Jalisco en la reciente Feria del Libro no corresponde a la realidad: no representaba la cuarta parte de la producción.) La *Biblioteca de Autores Jalisciense*s, editada por la Universidad de Guadalajara, consta actualmente de catorce títulos. Más que hacer primeras ediciones, esta Biblioteca está destinada a reeditar obras importantes relacionadas con la historia y las letras jaliscienses. Autores como Mariano Otero, Luis Pérez Verdía, Tadeo Ortiz, Agustín Rivera, Agustín de la Rosa, José López Portillo y Rojas, José Ramón Pacheco, garantizan la calidad y la utilidad de esta colección.

Si el único esfuerzo editorial serio que se realiza está consagrado casi en su totalidad a autores del siglo XIX, los nuevos escritores tienen que editar por sí mismos sus obras: en vez de que se les preste el dinero necesario, se les presta los siempre ociosos y fantasmales "pies de imprenta". Se puede afirmar que todos los autores pagan íntegras sus ediciones, que son, en su totalidad, con excepción de las numerosas de Ramón Rubín, regalos inútiles para sus amigos.

Las librerías, en consecuencia, son simples expendios de libros de texto y artículos religiosos. Las pocas "novedades" que llegan se empolvan en los anaqueles: la gente que lee, que está al tanto de lo que sucede en el país y en el extranjero, no pasa de cien. Acaba de inaugurarse una empresa que intenta superar estas limitaciones y ser una verdadera librería: "El periquillo". Tal vez tenga el mismo fin que la altruista sala de lectura del Pensador Mexicano: el fracaso.

Sin embargo, los escritores continúan fieles a su vocación: escriben por costumbre o por inercia; saben de antemano que no serán leídos.

El único autor con un justo mercado es Ramón Rubín, excelente como cuentista, mediocre como novelista. En principio se puede creer que su éxito se debe a las concesiones que hace al gusto medio; sin embargo, no es exacto. Rubín interesa porque es un escritor auténtico que comunica a sus obras el peculiar sabor de la verosimilitud, que sabe "contar" una historia, urdir una trama, y, en menor grado, caracterizar a sus personajes. Es un escritor comunicante, transitivo.

Entre los jóvenes cuentistas destaca Tomás Mojarro, típico principiante que junto a considerables aciertos, por falta de malicia, encadena desaciertos de igual cuantía. Alfredo Leal Cortés y Alfonso Toral Moreno tienen cierta facilidad, aún titubeante, para este género. Leal es más joven que lo joven; Toral por su edad debía ya dominar el oficio.

La poesía y el teatro cuentan, respectivamente, con un único cultivador: Adalberto Navarro Sánchez y Diego Figueroa.

El ensayo y la crítica están mejor representados. Arturo Rivas Sainz es uno de los mejores críticos mexicanos, autor de dos apreciables libros sobre López Velarde, que hasta la fecha no han sido superados. Salvador Echavarría dedica lo mejor de su tiempo al ensayo. Aún no recoge en libro sus trabajos. Cuando lo haga, su aportación será, sin hipérbole, notable.

José Ramírez Flores es una verdadera institución jalisciense. Desordenado, poco afecto a escribir, su valor reside en ser el promotor más desinteresado de cualquier empresa cultural. Su biblioteca está siempre abierta a todos los escritores jóvenes. Su ayuda —intelectual, económica— reviste la mejor de las formas: aquélla que no exige gratitud eterna, que por transparente pasa inadvertida.

La literatura que se produce, con todas sus limitaciones, sus defectos, merece, por lo menos, ser conocida. Dos importantes factores lo impiden. Al público lector de la república no le interesa lo que sucede literariamente en Jalisco y en las demás provincias. Los escritores jaliscienses, por otra parte, escriben, excepto contadas excepciones, para obtener el premio que esa entidad otorga anualmente: no les interesa tener lectores. Si el ejemplo de Ramón Rubín fructificara tendría sentido escribir, habría escritores reales, responsables.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. de la Universidad 975. México 12, D. F.

LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION:

El primer examen riguroso de la actual situación política del mundo:

Fritz Sternberg, *Capitalismo o Socialismo.* (Política, 620 pp. $40.00.)

La disyuntiva que propone el título de este libro no define totalmente la realidad social y política a que se enfrenta el hombre actual. Existe una tercera posibilidad: la de una regresión catastrófica a la barbarie. Esta amenaza toma cuerpo cuando se examinan las dos fuerzas en que se ha dividido el mundo moderno. La intención última del autor es advertir a la civilización occidental de este desastre, porque de su conciencia y acción depende el evitarlo.

Pedro Muñoz Amato, *Introducción a la Administración Pública.* (Volumen inicial de la Col. de Administración Pública. Empastado. 274 pp. $25.00.)

Thomas Carson Mac Cormick, *Técnica de la Estadística Social.* Sociología, 388 pp. $30.00.)

José María Quiroga Plá, *La Realidad Reflejada.* (Col. Tezontle, 170 pp. $8.00.)

José Antonio Portuondo, *El Heroísmo Intelectual.* (Col. Tezontle, 170 pp. $11.00.)

Reciba la más interesante información bibliográfica de actualidad suscribiéndose a:

LA GACETA DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Apdo. Postal 25975. México 12, D. F.

BIBLIOTECA PORRUA

ARTE EN MEXICO

EL ARTE EN MEXICO DURANTE EL VIRREINATO
Resumen histórico
Por MANUEL ROMERO DE TERREROS
México, 1951. 160 páginas. 150 láminas. En tela. $25.00.

LA ARQUITECTURA DE MEXICO EN EL SIGLO XVI
Por PABLO C. DE GANTE
Segunda edición revisada y aumentada. México, 1954. xxiv-328 páginas. 250 láminas. En tela. $30.00.

LA CATEDRAL Y LAS IGLESIAS DE PUEBLA
Por MANUEL TOUSSAINT
México, 1954. xvi-248 páginas. 244 láminas. En tela. $40.00.

EL PLATERESCO EN MEXICO
Por LUIS MAC-GREGOR
México, 1954. 48 páginas. 120 láminas. En tela.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.

LOS ALMACENES MAS GRANDES Y MEJOR SURTIDOS DE LA REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE EL PUERTO DE **LIVERPOOL** TIENE QUE SER BUENO

UNION NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZUCAR, S. A. DE C. V.

Balderas Nº 36, 3er. piso. México, D. F.

Es de todos conocida la situación que prevalece en México con motivo del aumento de los costos de producción y de la devaluación de nuestra moneda. La industria azucarera mexicana no podría estar al margen de estos fenómenos económicos y ha estado soportando el aumento siempre creciente que se ha operado en los precios de maquinaria, refacciones, combustibles y materiales indispensables para la elaboración del azúcar, sin aumentar el precio de este preciado alimento. Su labor ha sido y es de absoluta cooperación con nuestro Gobierno en su campaña de recuperación económica, en beneficio del público consumidor. Todo mexicano debe ver con simpatía el esfuerzo de esta industria tan mexicana, que le brinda la oportunidad de adquirir el azúcar que necesita para recuperar sus energías, a los precios más bajos del mundo.

Abra su Cuenta de Ahorros, para mejor administrar su dinero que le permitirá terminar su Carrera y le ayudará al principiar su profesión.

•

RECIBIMOS DEPOSITOS DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 70 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS 103.004,480.71

Aut. C. N. B. Of. Nº 601 - 11 - 8068 - 9 - 3 - 54.

REVISTA
ARTES
DE MEXICO
NUMERO

5y6

LA PINTURA
MURAL
CONTEMPORANEA

•

TEXTOS DE
CARLOS PELLICER
RAFAEL GARZA LIVAS
ANTONIO RODRÍGUEZ
DAVID ALFARO SIQUEIROS

•

9 REPRODUCCIONES
A TODO COLOR
121 EN HELIOGRABADO

•

TEXTO EN INGLES
DE VENTA EN LAS
MEJORES LIBRERIAS

UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

•

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

EL TIEMPO CORRE...

Su hijita podrá festejar
sus quince abriles,
como merece, y seguir
estudiando en un
buen colegio.

¡COMPRE BONOS DEL AHORRO NACIONAL!
¡ASEGURE EL PORVENIR DE LOS SUYOS!

BONOS AHORRO NACIONAL

PROVEEDOR CIENTIFICO, S. A.

Rosales 20. México 1, D. F.

10-08-45 18-32-15

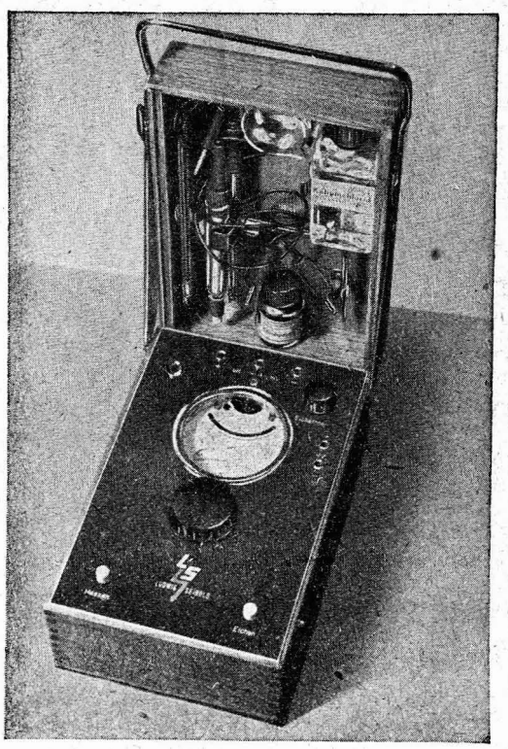
★

Aparatos Científicos

Artículos para Laboratorio

Instrumental Médico

Reactivos y colorantes



Nuestra especialidad:

Material de

ENSEÑANZA

Química

Física

Biología

Geología

etc.

EL NUEVO POTENCIOMETRO PORTATIL

FABRICADO POR LUDWIG SEILBOLD, VIENA (AUSTRIA)

Dibujo de Vicente Rojo

OTRAS RUINAS

Por Luis CERNUDA

La torre que con máquinas ellos edificaron,
Por obra de las máquinas conoce la ruina,
Tras de su ordenación quedando a descubierto
Fuerzas instigadoras de torpes invenciones:
La carencia que nunca pudo esperar hartura,
La saciedad que nunca quiso guardar templanza;
Como dos enemigos frente a frente,
Hambre y frío de una parte, soberbia y avaricia de la otra.

La ruina ha clamado por suyos tantos muros
Sobre huecos disformes bostezando, ayer morada
De la cual sin cobijo subsiste irónico detalle:
Chimenea manchada por humo de las noches,
idas como los cuerpos allá templados en invierno,
O tramo de escalera que conduce a la nada
Donde sus moradores irrumpieron con gesto estupefacto,
En juego del azar, sin coherencia de destino.

Intacto nada queda, aunque parezca
Firme, como esas construcciones adyacentes,
Hacia cuyos salones las ventanas permiten
El vislumbre de espejos, oros sobrecargados,
Entre los cuales discurría la vanidad solemne
De ilustres aristócratas, eminentes políticos, acaudalados financieros,
Que al hablar despertaban un eco de murmullos complacidos
Y el respeto debido al rango y la fortuna.

El recinto donde las damas, dispensando
Una taza de té, medían su sonrisa según el visitante,
Bajo de cuyos techos festejaron múltiples las bujías
Intimas reuniones y brillantes saraos, o en ocasión más rara
El matrimonio ventajoso por dos familias esperado,
Hoy se encuentra desnudo y alberga solamente
La sede de socorros, a cuyas oficinas
Supervivientes fantasmales llegan.

La discreción reticente de estas calles,
Rumbo a las alamedas de algún parque, todas
En perspectiva acorde con el cielo moroso,
Hechas para los pasos de ocioso transeunte,
El matinal jinete o la nocturna carretela,
Ve su color de perla por hollín mancillado,
Ofendido a diario su sosiego entre las sacudidas
Vulgares de la vida que aun subsiste.

Como desierto, adonde muchedumbres
Marchan dejando atrás la ruta decisiva,
Estéril era esta ciudad. Aquella
Que con saber sin fe quiso mover montañas;
Toda ella monstruosa masa insuficiente:
Su alimento los frutos de colonias distantes,
Su prisa lucha inútil con espacio y con tiempo,
Su estruendo limbo ensordecedor de la conciencia.

El hombre y la ciudad se corresponden
Como al durmiente el sueño, al pecador la trasgresión oculta;
Ella y él recusaron al silencio de las cosas
Hasta el refugio último: el aire inviolado,
De donde aves maléficas precipitaron muerte
Sobre la grey culpable, hacinada, indefensa,
Pues quien vivir a solas ya no sabe, morir a solas ya no debe.
Del dios al hombre es don postrero la ruina.

EL CREADOR DE FANTASMAS

Por Roque Javier LAURENZA

I

UN hombre alto, extraordinariamente alto, de rostro ennegrecido por espesa barba rabínica, tocado con un viejo sombrero y envuelto en un sucio capote, se acercó a la ventana de la casa iluminada.

Dos golpes fuertes en la puerta.

En el interior, dejando de escribir, el dueño de la casa dió media vuelta sobre la silla giratoria, y gritó:

—¿Quién es? ¡Adelante!

El desconocido abrió la puerta y avanzó.

—Desde ayer —dijo, descubriéndose— no pruebo bocado, y al pasar junto a su ventana . . .

No pudo terminar la frase. El dueño de la casa lo miró con dilatados ojos de espanto, se inclinó a un lado y al otro, con suave movimiento de péndulo, y cayó, desplomado, sobre la pequeña máquina de escribir en la que había estado trabajando.

Atemorizado, temblando como un junco, sin comprender lo que acontecía, el desconocido retrocedió; hizo ademán de huir, vaciló un instante y, cambiando de idea, avanzó hasta la mesa, donde había, entre otros restos de una cena frugal, un plato con algunos sandwiches.

II

A la mañana siguiente, unos vecinos encontraron el cadáver. Al llegar la policía, entre preguntas profesionales y manifestaciones de pena, fué dibujándose la biografía del muerto.

Se llamaba Giacomo Terroni, James Terroni en la literatura, ciudadano de los Estados Unidos de Norteamérica, autor de novelas fantásticas. Desde su primer libro —"La muerte tiene manos de seda"—, con unánime aplauso y pródiga lluvia de adjetivos, la crítica proclamó a Terroni maestro indiscutible del género, feliz heredero del genio alucinado de Poe y de la fuerza analítica de Sir Arthur Connan Doyle. Una tras otra, sus obras conquistaron al público internacional, cubriendo a su dueño de fama y fortuna. Mas la gloria ata a sus elegidos con pesadas cadenas. El interés de los aficionados y la codicia de los editores forzaron a Terroni a un ritmo violento de trabajo sin pausa. Tres o cuatro libros al año, artículos semanales, conferencias sin cuento. El calvario del triunfo, en una palabra. Una tarde, mientras explicaba en un Club de señoras la técnica de la literatura fantástica, el corazón de Terroni reclamó sus derechos. El ataque era grave. Los médicos recomendaron suspender toda actividad, descanso absoluto. Tres semanas más tarde, James Terroni se instalaba en este apacible rincón panameño, donde ha muerto.

Desde el primer día, ganó la simpatía de los vecinos. Su jovialidad, su cortesía fueron el ábrete-sésamo de todas las puertas. Solía pasar las horas, sin la menor nostalgia de las grandes ciudades, pescando y ofreciendo luego suculentos platos, aderezados con mano maestra, a sus nuevos amigos.

Corrieron los días. Terroni cumplía cabalmente los consejos de los médicos. Sin embargo, la imaginación le aguijoneaba. Proyectos y más proyectos hervían en su cabeza fecunda. Soñaba con los títulos y las portadas de nuevos libros. Una historia, de razonado terror y desenlace inaudito, le tenía inquieto, suspirando por la salud. Sería la trama más brillante de su carrera. Además, los escritores, como los pianistas, necesitan del diario ejercicio "para no perder el pulso". Una tarea fácil de dos o tres días, "los suficientes para el borrador", pensaba, no le haría mal.

—Ayer nada más —decía, entre suspiros, una vecina— pidió a mi marido que le llamara hoy temprano para ir con él a pescar . . .

Casi al terminar las diligencias de la policía, llegaron los periodistas y, entre los disparos de sus cámaras, reanudaron el interrogatorio. Nada interesante. Lo que se podría esperar. *Trombosis coronaria*, decía el lacónico informe del médico.

Como último deber profesional, con manos desdeñosas por la costumbre, el Inspector de Policía examinó la casa y, por último, la mesa de trabajo del escritor. Cuartillas y más cuartillas, un plato con restos de comida, revistas políticas y literarias, varias novelas, un libro de versos, que el Inspector abrió, distraídamente:

> There are such things as
> shadows in this world . . . [1]

leyó el policía con torpes ojos indiferentes. "¡Estos poetas —pensó— ganan dinero diciendo cosas incomprensibles!" Bostezando, continuó el examen de la mesa. Cartas y fotografías . . . En la pequeña máquina de escribir había una cuartilla, marcada con el número 85, con unas líneas patéticamente interrumpidas. Haciendo girar el rodillo, el Inspector leyó en alta voz:

> ". . . Un hombre alto, extraordinariamente alto, de rostro ennegrecido por espesa barba rabínica, tocado con un viejo sombrero y envuelto en . . ."

1 Se trata, sin duda, de una débil e inofensiva variante de un verso ilustre de Coleridge. N. del E.

SOBRE el MEMORIAL de PASCAL

Por Salvador ECHAVARRIA

DOS grandes familias o especies, tan disímiles como lo son los cuadrúpedos de las aves, se dividen el mundo del espíritu: la especie que razona y la especie que intuye. Los que pertenecen a la primera avanzan cautelosamente y no ponen un pie delante del otro sin cerciorarse previamente de que pisarán terreno firme. Su paso es lento y su horizonte limitado. No se aventuran. A veces interrumpen la marcha, renuncian al viaje y se inmovilizan en un escepticismo que ya no reconoce certeza alguna: cierran los ojos, presa de vértigo. Los de la otra especie rehuyen ese andar pedestre: vuelan. No escuchan los prudentes consejos de la razón a quien, por lo demás, suelen conceder poco crédito, y se internan temerariamente en tierras incógnitas, por los caminos del aire en que cualquier punto les sirve de apoyo. Estos ven a ciegas y poseen delicados órganos para orientarse. En el fondo, quizás, se asemejan al sabio. No condenan *a priori* todo cuanto excede a la razón. ¿Quién nos dice que la razón sea valedera para el universo entero? ¿Quién nos garantiza que su jurisdicción se extiende a todos los ámbitos del Ser? En los dominios de la verdad, hay inmensas regiones que rebasan los angostos y mezquinos dominios de la razón. Por eso, entre el sabio y el místico existen profundas afinidades. El sabio observa con asombro el espectáculo del mundo, y para comprender lo que ve, supone algo, que trata de comprobar. Si no arriesgara una hipótesis, por miedo a la inducción incompleta, quedaría paralizado. Ensaya, pues, la hipótesis que juzga más verosímil y armoniosa. Si la Esfinge interrogada no responde algo que concuerde con la razón, el sabio abandona la Razón y se esfuerza por comprender lo que dice la Naturaleza. Si los planetas no describen círculos, sino elipses en sus órbitas, perezca el círculo. Tal es la diferencia entre Aristóteles y Kepler. Tal vendría a ser la diferencia entre el filósofo racionalista y el sabio.

El místico también se atiene a su experiencia, no la de todos, sino la suya propia: su experiencia íntima de Dios. Bajo las discrepancias de los dogmas, los caminos convergen en las alturas de la contemplación. En las cumbres, los místicos de procedencias más diversas están maravillosamente de acuerdo.

El sabio y el místico se guían ambos por la experiencia: la del mundo exterior y la experiencia interna. No tratan, como el filósofo raciocinante de preconcebir el mundo a imagen y semejanza de la razón, sino de reproducir fielmente la imagen y semejanza del mundo. Y no es que el mundo del místico sea arbitrario y contradiga a la razón. Es que la completa, la perfecciona y la supera. No se trata de un mundo irracional, sino que, más allá del alcance visual de la Razón, el místico percibe otro universo, suprarracional, sobrenatural. En él se mueve a tientas, como el sabio en el mundo desconocido de lo infinitamente grande y de lo infinitamente pequeño.

Desde los albores del pensamiento humano, existe esa dualidad. En el ciclo de Grecia, se acentúa en la oposición entre Aristóteles y Platón. Más cerca de nosotros, la perenne antinomia surge en la dramática pareja de Descartes y Pascal.

El saber del sabio es por esencia universal y transferible. La desesperación del místico es que su hallazgo es incomunicable e incomprobable. También él puede decir a todas las objeciones racionales: "Eppur si muove". Imposible reducir su experiencia a fórmulas y ecuaciones. Además su ascesis es un camino tan áspero como ineludible. La lectura y la comprensión de sus obras no es cosa que aproveche, por sí sola, a otros. De nada sirve saber lo que él ha hecho: es preciso que cada cual vuelva a hacerlo por cuenta propia. Los escritos del místico no pasan de ser una guía de viajes, insípida e inútil mientras no se visite en persona los lugares que describe, o como un mapa que sólo señala la posición relativa de las ciudades, de los ríos, de las montañas. Cierto es que, a veces, el verso o la frase canta y descubre en lontananza insospechados horizontes; pero ¡tan lejanos e inaccesibles!...

Lo que Ortega reprocha al misticismo, en su *Defensa del Teólogo frente al Místico* es lo que podría reprocharle un ciego al que ve. Dice: "Mi objeción al misticismo es que la visión mística no redunda beneficio alguno intelectual." ¿Y cómo habría de redundarlo? El místico no ve con los ojos de la inteligencia. Tiene un órgano especial para lo oculto. Entre el racionalista y el místico, no hay entendimiento posible ni puente de enlace. Lo que parece el colmo de la firmeza y la certidumbre al racionalista es para el místico la suma fragilidad. Y viceversa. La razón, según Pascal, es la "razón corrompida". Y sin embargo, todos, místicos y racionalistas, escépticos y positivistas, etc., buscan lo mismo: sólo que todos ellos viven literalmente en mundos distintos. Lo extraño es que la certidumbre del creyente —la de Pascal, de San Pablo, de San Agustín— es, para el pensador racionalista y aun para el criticismo kantiano, una arena movediza, un abismo, un espejismo, una nada. A su vez, el creyente no confía un ardite en esa razón corrompida y soberbia, insipiente y ciega. En caso de conflicto entre la fe y la razón, arroja a ésta por la borda. En definitiva, la teología es ante todo mística, puesto que descansa sobre un acto de fe en la Revelación. La Razón, para el teólogo, sólo puede confirmar, no infirmar o refutar.

Teólogo y místico pertenecen a una misma familia. El intruso, ahí, es el filósofo racionalista, ya sea de la razón pura o de la razón vital. Su defensa oficiosa se parece a la actividad de la "mosca de la fábula". El teólogo no ha menester de que lo defiendan contra el místico: ambos son hermanos de armas y combaten en las mismas filas. Teólogo y místico a veces coinciden en el mismo pensador: Santo Tomás tuvo sus arrobos como Santa Teresa. Si el teólogo desconfía del místico, es sólo porque las fronteras del misticismo colindan con las de la histeria y la epilepsia. Es natural, pues, que el teólogo exija credenciales a ese viajero de la Ultima Thule espiritual. Pero una vez revisado el pasaporte, el místico es admitido con gran honor en la Iglesia: no pocos místicos ostentan el título de santos. Para nosotros, en particular, iberos e iberoamericanos, nuestro mayor timbre de gloria en el reino de la especulación, lo constituyen nuestros místicos: tal fué la gallarda reivindicación de Don Miguel de Unamuno. Por los místicos españoles, el pensamiento ibérico tiene derecho de ciudadanía en los pórticos de la filosofía.

Pero vengamos a Pascal.

El 23 de noviembre de 1654 es una fecha memorable en la callada historia del alma humana. Memorable y olvidada: por eso conviene recordarla. La noche de ese día, Pascal vivió unas horas de las más extrañas que haya vivido un ser humano. Y las vivió a solas, en mayor soledad que San Juan de la Cruz en su *Noche Oscura*, puesto que el santo dejó constancia de su viaje, en tanto que, de la experiencia mística de Pascal, de la iluminación de su noche oscura, sólo dejó una hoja de pergamino que llevó cocida en el forro de su casaca, que fué descubierta sólo después de su muerte, cuyo original se perdió y cuyo borrador, casi ilegible, fué descifrado a duras penas y piadosamente copiado por su sobrino, Etienne Périer, diestro en leer esos sublimes garabatos.

Una de las mayores originalidades de Pascal, en esa gran familia de los místicos, a la que pertenece indiscutiblemente y en la que figura en lugar eminente, estriba en su formación intelectual. Pascal es un sabio, uno de los primeros sabios en el sentido moderno, y además un matemático genial: es decir, es algo que no suelen ser los místicos. Su camino hacia la contemplación pura no estaba trazado de antemano, como es el caso de la mayor parte de los santos y de los místicos en general. Tampoco fué un pecador convertido como San Agustín: lo que se llama comúnmente su conversión es algo de índole peculiar. Si bien Pascal frecuentó a los "libertinos" y conoció todas sus audacias de pensamiento, jamás participó en su ateísmo. Su amistad con ellos sólo le sirvió para afinar la puntería, para establecer la táctica, para calcular la resistencia de aquellos espíritus emancipados. Al rozarse con

ellos, se aguzó su "esprit de finesse", en pos del argumento capaz de convencer a esos empedernidos racionalistas.

¿En qué sentido, pues, fué Pascal un convertido? ¿En qué sentido puede hablarse de su conversión? En efecto, nunca dejó propiamente de creer. Sin embargo, parece que recibió de su padre, que tan honda influencia tuvo en su formación, cierto recelo hacia la razón en materia de fe: "Jamás se adhirió al libertinaje —dice su hermana, Mme Périer—, pues siempre limitó su curiosidad a la cosas naturales, y me dijo que lo debía, junto con otros muchos motivos de gratitud, a mi padre que, sintiendo profundísimo respeto por la religión, se lo había inspirado desde la infancia, y le había dado la máxima de que todo cuanto es objeto de fe no puede serlo de la razón."

Pues bien, en la noche del 23 de noviembre de 1654, un lunes, se produjo en la vida de Pascal un grave acontecimiento interior que vino a cambiar del todo al todo su alma y que por eso merece sobradamente el nombre de conversión. El tiempo que duró ese cataclismo espiritual que, en vez de ruinas, dejó tras sí un nuevo universo, nos es conocido con precisión. El éxtasis de Pascal —o como se le quiera llamar— empezó más o menos a las diez y media de la noche para terminar aproximadamente a las doce y media. El inventor de la máquina de calcular, el experimentador del Puy de Dôme y de la Torre Saint-Jacques penetra esa noche, durante un par de horas, en un mundo nuevo. De su estancia en ese mundo vuelve cambiado, pero incapaz de decir nada acerca de tan asombrosa experiencia. Pascal, no sólo Pascal el sabio, no sólo el matemático, autor a los diecisiete años de un nítido *Tratado de las Secciones cónicas,* sino el bello y magistral escritor de las *Provinciales,* enmudece de pronto cuando ya no se trata de hablar de geometría ni siquiera de polemizar sobre la moral jesuítica o de argüir sutilmente sobre la gracia, sino de referir las revelaciones de esa suprema noche.

Sin duda, el filósofo español, amigo de la claridad que figura entre sus virtudes, tiene razón contra Pascal y los místicos. El mutismo de Pascal es irritante porque nos deja, a nosotros, excluídos del banquete, ayunos aun de noticias, ya que a probar los manjares ni siquiera aspirábamos. En toda la obra de Pascal, no hay una sola confidencia sobre esa experiencia personal que debió de ser terrible. No habló de ella a nadie, y el descubrimiento de la hoja de pergamino en que dejó consignado el evento, fué póstumo. No se puede mirar ese breve diario de bitácora sin sentirse sobrecogido.

Pascal, el pensador que ha pronunciado las palabras más graves sobre la condición del hombre y su miseria, jamás habló de sí mismo. "Le moi est haïssable." De su viaje a la allendidad nada sabemos, fuera de las exclamaciones inarticuladas del Memorial.

Los matemáticos gustan de suponer universos imaginarios de más o menos dimensiones que el nuestro. Los habitantes de un universo de dos dimensiones, pongamos por caso, nada sabrían de lo que ocurre en un universo de tres. Algo así ocurre con los tres órdenes de Pascal: "La distancia infinita de los cuerpos a los espíritus figura la distancia infinitamente más infinita de los espíritus a la caridad."

Así pues, un alma humana puede vivir en tres universos distintos: en el mundo concreto de los cuerpos, en que suele morar la mayoría de los hombres, mundo de la Naturaleza, común a las cosas, al vegetal, al animal y al hombre; en el mundo del espíritu, íntima e inextricablemente mezclado con los cuerpos y la Naturaleza —mundo este común al sabio, al artista, al filósofo—. Y por último, el mundo de la gracia, que sólo se abre al santo o cuando menos a escasos elegidos.

En aquel mundo fué introducido Pascal cierta noche de frío otoño, hace trescientos años. Y bien puede hablarse de su conversión, puesto que en ella ocurrió, en un plano superior, lo mismo que en la conversión propiamente dicha, en que el pecador pasa del mundo de la Naturaleza al mundo del espíritu, en tanto que en esta su segunda conversión —pues antes hubo otra—, Pascal pasó del mundo del espíritu a las alturas rarefactas de la gracia, de un infinito a un infinito infinitamente mayor.

La conversión de Pascal no debe, pues, entenderse en el sentido usual. No se trata de un incrédulo que, de repente, adquiere la fe. Se trata de un creyente que, súbitamente, penetra en el mundo hasta entonces vedado de la gracia. Pascal, como ya se dijo, nunca fué "libertino", o sea libre pensador. Pero hélo aquí transportado de un orden a otro, del orden del espíritu al orden de la gracia.

En realidad, en la vida de Pascal se conocen dos conversiones. La primera representa, según es trivial en estos trances, el paso de una piedad tibia a una devoción fervorosa. Apenas merece el nombre de "conversión". No es sino el tránsito de un clima a otro, con una simple elevación de temperatura. De un estado a otro, no puede decirse que haya una distancia infinita, sino una diferencia de grado. Dentro de la primera conversión, Pascal prosigue sus estudios científicos, hace una propaganda comercial singularmente moderna y eficaz para su máquina de calcular, tiene ideas que sorprenden por lo práctico, frecuenta a los libertinos que lo sacan de sus matemáticas y lo obligan a esgrimir armas de agudeza. A esa primera conversión sigue un período mundano en que escribe su *Discurso sobre las Pasiones.* Hasta entonces, es decir de los veintinueve hasta los treinta y un años de edad, Pascal no ha alcanzado su altura plena ni ha salido del mundo del espíritu. De ahí en adelante es otra cosa: entonces se inicia su peregrinación espiritual por el mundo de la tercera dimensión.

¿Esa segunda conversión fué acaso repentina? Quizás, como se ha dicho, venía preparándose desde tiempo atrás. Pero, vistas así las cosas, ningún evento merecería el nombre de súbito, puesto que aun la erupción de un volcán tiene antecedentes. Sea lo que fuere, el éxtasis del 23 de noviembre de 1654 vino a cambiar la vida y el ser de Pascal. Verdaderamente se trata de un nuevo nacimiento, en el sentido evangélico. El mismo lo dice en forma curiosamente objetiva, si bien deja traslucir su experiencia personal, en un breve tratado sobre la conversión del pecador: En el estado de conversión, "el alma considera las cosas y a sí misma de un modo completamente nuevo... No puede saborear tranquilamente las cosas que antes le encantaban. Un escrúpulo continuo la combate en ese goce, y esa vista interior no le permite ya encontrar la acostumbrada dulzura entre las cosas a que se entregaba con plena efusión del corazón. Pero halla una amargura aún mayor en los ejercicios de devoción que en las vanidades del mundo. Por un lado, la presencia de los objetos visibles la conmueve más que la esperanza de los invisibles, y por el otro, la solidez de los invisibles la conmueve más que la vanidad de los visibles. Y así, la presencia de unos y la ausencia de otros le infunden aversión; de modo que nace en ella un desorden y una confusión..." A continuación, describe la búsqueda angustiosa del alma en pos de su verdadero bien, el estado desasosegado, por fortuna transitorio, que San Juan de la Cruz relata en *La Noche Oscura.*

¿Quién se acordaría hoy en día de Port-Royal, si no fuera por Pascal? El interés que despiertan en nosotros los extraños solitarios de esa rara abadía, regio puerto construído a orillas de los mares celestes, se debe a ese joven que ellos adoptaron, hospedaron y azuzaron, bravo mastín, en su injusta polémica contra los jesuítas. Sin los "Messieurs de Port-Royal", Pascal quizás no habría caído en la herejía de Jansenn y sería hoy un santo de la Iglesia. En los rasgos asimétricos de su máscara mortuoria, hay una paz de santidad y tras sus párpados cerrados una mirada interior que recuerda uno de sus pensamientos abisales: "Cristo está en agonía hasta el fin del mundo; hasta entonces, no hay que dormir". Pascal, muerto, no duerme ni descansa: sigue pensando y agonizando en su eternidad insomne.

Esa noche del año de 1654, en su pobre celda austera, estaba solo. Fué sin duda una noche de noviembre helada. El viento agudo soplaba agriamente por los resquicios de la puerta. De improviso, mientras meditaba, Pascal, que a la sazón tenía treinta y un años de edad, sintió que le traspasaba el alma el dardo fulgurante de la gracia. Por aquel entonces, atravesaba un largo período de desaliento. No sabía que estaba a punto de salir del desierto y de la noche oscura. Y de pronto desemboca en esa deslumbrante claridad que habrá de iluminarlo durante un par de horas. ¿Cómo lo dice? Con una sola palabra, sin duda escrita para él solo: Con una sola palabra que ocupa solitaria una línea y que sin duda le basta para expresarlo todo: Fuego. Cualquier comentario hubiera debilitado la fuerza de esa palabra, aislada en una línea desconectada del texto, que resplandece sin vincularse con frase alguna. Fuego. Esa palabra escueta enciende allí su misterio. Sería sacrílego añadirle algo. Fuego: Nada más puede decirse. Indiscutiblemente, el beneficio intelectual es modesto, mejor dicho nulo... Sí... Pero el otro... ¿el beneficio del corazón?...

De la abundancia misma de la emoción y del éxtasis, en ese extraño Memorial, se derraman frases candentes, sin puntuación y que tienen la reiteración inarticulada del grito: "Certidumbre alegría certidumbre sentimiento alegría paz." Y más lejos: "Alegría alegría alegría lágrimas de alegría." (*Joie joie joie pleurs de joie*). Eternamente en alegría por un día de ejercicio en la tierra.

¡Ah, sí! Ciertamente, en estas exclamaciones, el filósofo intelectualista habrá de encontrar pobre pábulo para su

hambre de saber. Frente a tan magro alimento desfallecerá en "rigoroso" ayuno. Sin embargo, para otros que vislumbran luces de allendidad en la ciega noche en que todos caminamos a este lado de la muerte, el Memorial constituye uno de los soberanos consuelos, uno de los más eficaces viáticos para sobrellevar el destino humano, en particular el terror frente al misterio y la angustia asfixiante del no-ser.

A los "libertinos", sus amigos, para quienes proyectaba su obra de apologética, que por fortuna quedó trunca, con la belleza mutilada de una estatua antigua, Pascal daba extraños consejos, como el de apostar a la eternidad, puesto que con ello nada se pierde, o el de tomar, aun sin fe, agua bendita. "Cela vous fera croire et vous abêtira. Esto os hará creer y os embrutecerá". Pero él, el hombre Pascal no necesitó de tan precarias recetas. Su Dios no era el Dios de los filósofos ni de los sabios. Su Dios era el Dios de Jesucristo. Y, más afortunado que el sabio y el filósofo que viven y mueren sin saciar su sed, Pascal, por otras vías, llegó a la fuente de agua viva y bebió de ella a grandes tragos. Y consiguió eso que está vedado no sólo a los sabios y a los filósofos, sino a la mayoría de los hombres: La certidumbre y la alegría.

La helada risa del escepticismo podrá hacer mofa de este documento. Podrá tildarlo de ilusión y de insanidad. Otros lo leerán con veneración y sentirán, con las razones del corazón, la misma certidumbre con que fué escrito.

Si por ventura el creyente y el ateo se encontraran unos breves minutos después de muertos, y si, por imposible, el ateo, creyente en la Nada, hubiese ganado la apuesta, en el tránsito pavoroso al no-ser, del que ambos tendrían una absoluta certidumbre, aun así, aun entonces, el creyente podría decir al ateo:

"No me arrepiento, y ahora menos que nunca. Sea. El mundo no tiene sentido; pero yo, mientras tuve existencia y alma y pensamiento, di un sentido al Universo. Por mí, gracias a mí, fué tal como debió haber sido. Amigo, tú viviste sin ilusión, como los brutos. Te compadezco."

Pascal fué uno de los inventores del cálculo de probabilidades. Toda su apologética cristiana es un desesperado probabilismo destinado a aquellos que viven en el mundo de la segunda dimensión, en el mundo de la razón escueta. Pero él no moraba en esa fría penumbra de probabilismo. El vivió en el mundo del tercer orden: El de la gracia y la certeza. De allí nos llega su mensaje de ultratumba, ese Memorial, esa hoja que llevaba oculta en el forro de su casaca, cerca del corazón vidente. El borrador ha llegado a nosotros como una de esas botellas que los náufragos lanzan al mar para que lleve a los vivos sus postreros pensamientos.

Ese raro mensaje, cada cual podrá meditarlo a su modo. Tiene tanto que decir en lo humano como en lo divino. No fué descubierto siquiera por uno de los piadosos familiares de Pascal, su hermana, su cuñado o su sobrino, sino por un criado que sin duda heredó su austera y raída indumentaria. A no ser por tan feliz casualidad, el Memorial se hubiera perdido para siempre y nada sabríamos de aquellas dos famosas horas. Constaba de dos piezas: Un borrador ilegible y una copia escrita con esmero. La copia se ha perdido y sólo queda el borrador, conservado en la Biblioteca Nacional de París. Gracias a Etienne Périer es posible leerlo casi integralmente, salvo un par de palabras dudosas. Pascal tenía buen cuidado de descoser y volver a coser el forro y el pergamino cada vez que cambiaba de traje. Quería llevar consigo a todas partes, sin separarse de él un momento, el escrito en que dejó estampado el recuerdo de aquellas horas en que terminaron sus dudas y sus espantos, en que alboreó en su noche un rayo de fuego —el amanecer de la gracia— y en que hubo para su alma atormentada certeza, éxtasis, don de lágrimas y goce inefable.

He aquí, *in extenso*, el Memorial. Toda la obra propiamente dicha de Pascal, los *Pensamientos*, arranca de esa noche del 23 de noviembre de 1654 y fué compuesta en cuatro años de enfermedad y sufrimientos casi constantes.

EL MEMORIAL

El año de gracia de 1654.

Lunes 23 de noviembre, día de San Clemente, papa y mártir, y otros del martirologio.

Víspera de San Crisógono, mártir, y otros.

Desde las diez y media de la noche, aproximadamente, hasta medianoche, más o menos.

Fuego.

"Dios de Abraham, Dios de Isaac, Dios de Jacob", y no de los filósofos y de los sabios.

Certeza certeza sentimiento alegría. Paz.

Dios de Jesucristo.

Deum meum et vestrum.

"Tu Dios será mi Dios".

Olvido del mundo y de todo, fuera de Dios.

No se encuentra sino por las vías enseñadas en el Evangelio.

Grandeza del alma humana.

"Padre justo, el mundo no te ha conocido; pero yo te he conocido".

Alegría alegría alegría lágrimas de alegría.

Me separé de él.

Dereliquerunt me fontem aquae vivae.

"¿Me abandonarás, Dios mio?"

Que no esté separado de El eternamente.

"Esta es la vida eterna, que te conozcan como solo Dios verdadero, a Ti y al que has enviado, Jesucrito".

Me separé de El; huí de El, lo negué, lo crucifiqué.

Que nunca me separe de El.

Renunciación total y suave.

Su misión total a Jesucristo y a mi director.

Eternamente en goce por un día de ejercicio sobre la tierra.

Non obliviscar sermones tuos. Amen.

SALUDO A SRI RADHAKRISHNAN

(Viene de la pág. 2)

es lo que es". No me parece exagerado ver en esta afirmación el origen de la mayoría de nuestros grandes sistemas filosóficos tanto como el de nuestra lógica clásica y sus principios de identidad y no contradicción. Sobre esta idea del ser, verdadera piedra de fundación, se asientan las construcciones de Platón y Aristóteles y el mundo de "las ideas claras y distintas" de Descartes. Mas, como ha señalado Nietzsche, Parménides es "la araña que chupa la sangre del devenir". Es decir, al concebir al ser como lo que es y no como lo que está siendo, lo inmoviliza. Nada semejante encontramos en el pensamiento indio, que siempre ha pensado al ser como algo flúido. El gran orientalista Masson-Oursel observa que "la raíz 'as' ", que correspondería a nuestra idea de ser, nunca fué desarrollada en la India. En cambio, la raíz "bhu", que significa *llegar a ser, devenir*, dió origen a muchos términos filosóficos, religiosos y estéticos". El ser, para la India, no ha sido una piedra para edificar sino un camino hacia nosotros mismos. Un camino, un río, una corriente continua en la que —como en la imagen de los poetas y en la paradoja de los místicos— los contrarios se funden sin cesar. Y esta concepción dinámica del ser explica por qué el conocimiento no puede distinguirse de la acción. Aquel que se conoce se transforma sin cesar; llegar a ser uno mismo es identificarse con ese ser cuya esencia consiste en el cambio. Saber es igual a ser. En la India nunca estuvieron reñidas religión y filosofía: ambas parten del conocimiento racional y ambas apuntan hacia la creación del ser del hombre. El ser no se da; el ser no es: es un llegar a ser.

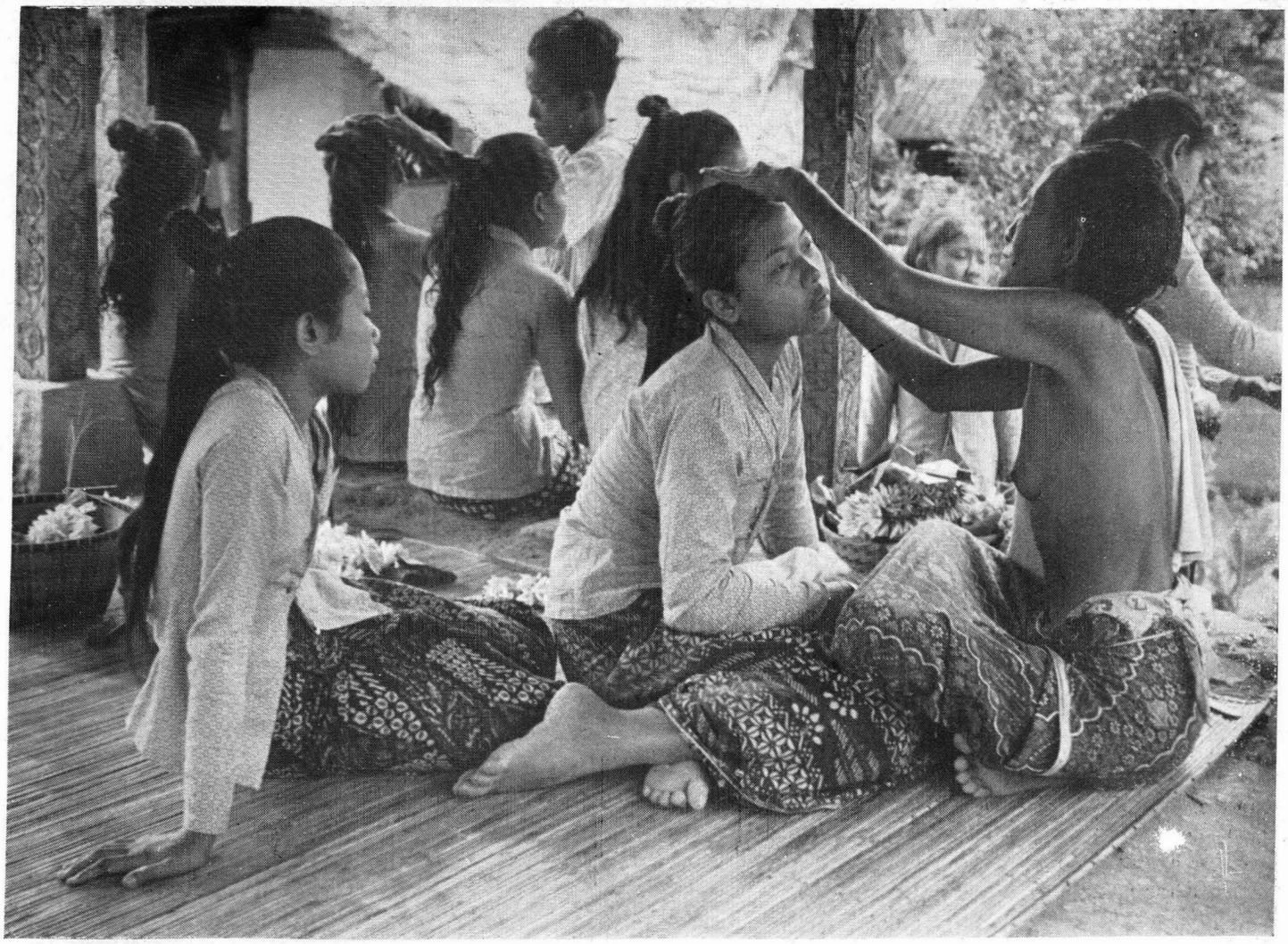
Es reveladora la insensibilidad del pensamiento tradicional indio frente a lo que llamamos Historia. Esta filosofía arraigada a la vida aun en sus momentos de mayor abstracción, este pensar que se identifica con el cambio y que combina el devenir con la identidad, profesa una suerte de horror a la historia, tal como ha sido concebida por Occidente. El fin último a que tiende el pensamiento indio parece más bien consistir en un deseo de escapar de la pesadilla histórica. La oposición a la concepción occidental es significativa. Acaso porque los fundado-

res del pensar de Occidente fueron los griegos —seres eminentemente políticos, al grado de que el proceso de Sócrates podría considerarse como un juicio político—, entre nosotros la Historia posee rango metafísico, desde antes de Hegel. Una "filosofía de la Historia" sería impensable para un hindú o un budista. Intentarla, equivaldría a acometer una "filosofía de la ilusión". Evidentemente, la verdad no puede estar en las apariencias. Y a la inversa: desde hace algunos siglos Occidente ha identificado su ser mismo con la Historia. Así, lo ha enajenado. Y a nombre de esta identificación del ser con la Historia —cualquiera que sea el sistema que la encubra: idealista o materialista, vitalista o dialéctico— se ha impuesto al mundo. Encarnación de la Historia, Occidente creó la ciencia moderna, derribó imperios, edificó otros y, en fin, modeló a su imagen la tierra entera. Fué mucho lo creado, pero también fué mucho lo destruído. Nada ni nadie ha resistido a su terrible contagio: ahí donde Alejandro retrocedió o donde el cristianismo no pudo convencer, las ideas de progreso, democracia, socialismo, técnica, nacionalismo y ciencia influyen y cambian milenarias formas de vida. De grado o por fuerza, todos estamos ya en la Historia. Todos somos sujetos de la nueva abstracción: víctimas, verdugos o testigos impotentes. Pero sería injusto negar los aspectos positivos de esta gran revolución. La libertad e independencia de los pueblos no podría haberse logrado —ni podrá lograrse en el porvenir inmediato— sin la palanca de estas ideas occidentales. Hay que decir lo mismo de las ideas de justicia social y desaparición de la explotación del hombre por el hombre. Mas reparemos que todas estas ideas —y su raíz: la idea misma de "historia"— no pueden ser sino medios, instrumentos y no verdaderos fines. Al final del laberinto de la historia moderna —como al final del dédalo de la "filosofía de la historia"— nos espera el pensamiento indio para preguntarnos ¿cuál es el fin de la "historia"? Y esta pregunta nos la hace también nuestra más venerable tradición filosófica. Ninguno de nosotros podrá contestarla con certeza. La historia no tiene fin. Por tanto, los fines del hombre no pueden ser exclusivamente históricos. Otro debe ser nuestro destino.

La India contemporánea —según lo dijo ayer Sri Radhakrishnan en su discurso ante el Senado mexicano— también *está en la Historia*. También ella ha asumido parte de la terrible carga. Sabe que nadie puede escapar solo y que juntos nos salvaremos o pereceremos. De todos es conocida la acción de la India en el campo internacional contemporáneo. Pero lo que quisiera subrayar es lo siguiente: la indiferencia de la antigua India por la Historia revela una sabiduría que no podemos desdeñar sin riesgo de incurrir en un suicidio espiritual. La verdadera salud no está en la Historia, sino en nosotros mismos. En nuestro ser, que no tiene fechas porque la vida es algo más que las fechas históricas y que los fines históricos. El filósofo alemán Jaspers ha expresado muy bien lo que nosotros, hombres del siglo XX, podemos esperar de la tradición oriental: "Los mundos espirituales de China e India se han vuelto insubstituíbles para nosotros . . . En ellos adivinamos la gran conquista definitiva, una verdad incomunicable y la fuente de una paz más profunda que la alcanzada jamás por occidental alguno".

. . . La verdad no puede estar en las apariencias . . .

... Y este saber, por constituir un saber sobre sí mismo, no se rehusa a la acción ...



... Jamás apartarse de las fuentes de la vida ...

La DIOSA KUAN YIN

Por Carlos GRAEF FERNANDEZ

El dr. Libby de Chicago. El Dr. W. F. Libby de la Universidad de Chicago inventó un método para determinar la edad de objetos de materia orgánica. Se usa aquí la palabra "edad" para designar el lapso que ha transcurrido desde la muerte del organismo hasta la fecha. Se podría decir en vez de "edad" "tiempo que lleva de muerto el objeto". Gracias a Libby existe ahora un método científico, objetivo, que nos permite determinar el tiempo que ha transcurrido desde que un pedazo de madera dejó de ser parte integrante de un árbol vivo; o desde que una tela de algodón o de lana dejó de ser un conjunto de fibras de un organismo vivo. Se funda el método de Libby a la existencia en el mar y en la atmósfera de una cantidad fija de carbono radiactivo, llamado Carbón Catorce. Este elemento se porta química y biológicamente como el carbono ordinario, pero se desintegra motu propio. Una cantidad cualquiera de Carbón Catorce se reduce a la mitad en cinco mil quinientos sesenta y ocho años. Si se tiene un kilogramo de Carbón Catorce, después de 5, 568 años se habrá desintegrado la mitad, y sólo quedará medio kilogramo. Si transcurren otros 5,568 años sólo quedará un cuarto de kilogramo de Carbón Catorce. Al desintegrarse este elemento se convierte en Nitrógeno.

En el mar y en la atmósfera hay carbono en la forma del bióxido de este elemento. La existencia de la vida en la tierra sería imposible sin este bióxido de carbono. Un pequeñísimo porcentaje del carbono del mar, y de la atmósfera es Carbón Catorce. Se ha calculado que el acervo total de este elemento radiactivo en la tierra es de ochenta y un toneladas. Se advierte lo pequeñísimo de esta cantidad al imaginarla distribuida en la atmósfera y en todos los mares. El Carbón Catorce del mar y de la atmósfera se está desintegrando continuamente transformándose en Nitrogéno. Debido a esta autodestrucción nos deberán quedar sólo cuarenta y media toneladas de Carbón Catorce dentro de 5,568 años. Sin embargo hay un agente creador de Carbón Catorce que mantiene invariable nuestro acervo de 81 toneladas hace muchos miles de años. Se trata de la Radiación Cósmica. Los Rayos Cósmicos bombardean a la tierra incansablemente, y en este perenne bombardeo transforman una pequeña cantidad del Nitrógeno atmosférico en Carbón Catorce. El agua de lluvia se encarga de llevar disuelto al mar el bióxido de carbono radiactivo. La Radiación Cósmica genera pues infatigablemente Carbón Catorce. Desde hace muchos miles de años se ha establecido un equilibrio entre la autodestrucción del Carbón Catorce, y su generación por los Rayos Cósmicos. Continuamente se suicidan por desintegración en el mar y en la atmósfera átomos de Carbón Catorce, transformándose en Nitrógeno; pero continuamente crea la Radiación Cósmica nuevos átomos de Carbón Catorce al bombardear átomos de Nitrógeno. Hay un empate entre los suicidios por radiactividad y la creación por bombardeo cósmico. Nuestras 81 toneladas de Carbón Catorce que tenemos ahora, las teníamos hace miles de años.

... Oculta su "edad" con celo ...

Todo el carbono contenido en los seres orgánicos proviene del bióxido de carbono del mar y de la atmósfera. Las plantas obtienen su carbono reduciendo el bióxido de carbono en la fotosíntesis, con ayuda de la energía solar. Las plantas marinas utilizan el bióxido de carbono del mar, y las plantas terrestres el de la atmósfera. Los animales herbívoros obtienen su carbono de las plantas, y los carnívoros lo obtienen de otros animales. Todo el carbono del mundo orgánico tiene su origen en el mar o en la atmósfera. Formando parte de los organismos hay Carbón Catorce que se está desintegrando; pero continuamente se está renovando ese elemento por medio de la alimentación. Mientras el organismo está vivo mantiene fijo su contenido de Carbón Catorce, porque está, mediata o inmediatamente, bebiendo del bióxido de carbono de la atmósfera o del mar. En todos los animales y en todas las plantas vivas hay el mismo porcentaje de Carbón Catorce, con relación al contenido total de carbono, que hay en la atmósfera y en el mar. Al morir un organismo se sustrae su cuerpo a la renovación del carbono; deja entonces de tener acceso, mediato e inmediato, al acervo de carbono atmosférico y marino. Su Carbón Catorce se desintegra de un modo continuo, disminuyendo inexorablemente con el tiempo. Determinando el porcentaje de Carbón Catorce, con relación al contenido total de carbono, que queda en una muestra de materia orgánica, se puede saber la "edad" de la muestra, o sea el tiempo que tiene de muerto el organismo al que pertenecía.

Expresadas sintéticamente, las bases del método de Libby son:

1. El porcentaje de Carbón Catorce, con relación al total de carbono, en el mar y en la atmósfera, es constante desde hace muchos miles de años.
2. El porcentaje de Carbón Catorce, con relación al contenido total de carbono, es el mismo en los organismos vivos que en el mar y en la atmósfera.
3. Al morir un organismo se sustrae su cuerpo al proceso de tomar carbono, de un modo mediato o inmediato, del bióxido de carbono atmosférico y marino. Su Carbón Catorce disminuye de un modo continuo por desintegración.
4. El porcentaje de Carbón Catorce, con relación al contenido total de carbono en una muestra de materia orgánica es una indicación precisa de la "edad" de la muestra; es decir del tiempo que ha transcurrido desde que la muestra formaba parte de un organismo vivo.

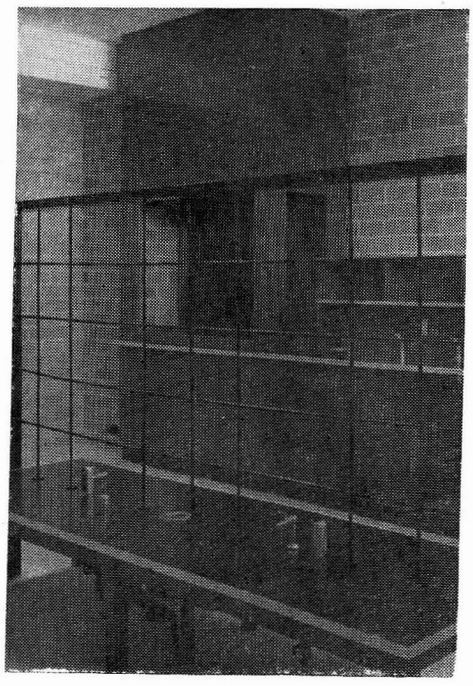
El porcentaje de Carbón Catorce en una muestra se estima por la radiactividad de este elemento. El Carbón Catorce emite al desintegrarse un rayo beta. Por esa radiación acusa su presencia. La cantidad de rayos beta emitidos por la muestra permiten calcular el porcentaje de Carbón Catorce que contiene. Por el método de Libby se pueden determinar edades de muestras de materia orgánica comprendidas entre quinientos años y veinticinco mil años.

La diosa Kuan Yin. Durante la invasión japonesa de China, las tropas de ocupación transportaron muchas obras de

arte chino al Japón. Así fué a parar a ese país una estatua de madera de la Diosa Kuan Yin, que se cree que data de la aurora del Budismo en China, y que se encontraba en el Sur de esta nación. Un Oficial Estadounidense de la fuerza aérea, compró la estatua de la Diosa durante la ocupación del Japón por tropas norteamericanas, y se le vendió a León R. Rick, conocido experto norteamericano en arte oriental. Rick escribió un artículo sobre el movimiento del Budismo a China, en el que se refiere a la estatua de madera de la Diosa Kuan Yin. La edad de la vieja Diosa causó numerosos comentarios de expertos en arte oriental y en la historia del Budismo. Participaron en la discusión escrita, el Museo Británico y Universidades de los EE. UU., de Holanda y del Japón. Hay un gran interés en saber la edad exacta de Kuan Yin.

El laboratorio de Carbón Catorce de la Universidad Nacional. León R. Rick se dirigió al Dr. Libby pidiéndole que analizara una astilla de la estatua de la Diosa Kuan Yin, para determinar su edad exacta. Desgraciadamente el Dr. Libby acababa de cerrar su Laboratorio de Carbón Catorce para aceptar el puesto de Miembro Científico de la Comisión Atómica Estadounidense, que quedó vacante al retirarse Smythe. Parece como si la Diosa se protegiera, ocultando femeninamente su edad. Libby le indicó a Rick que la Universidad Nacional de México había establecido un Laboratorio de Carbón Catorce en el Instituto de Física. El Jefe de ese nuevo Laboratorio es el físico Augusto Moreno y Moreno, quien estudió con Libby en Chicago. El Dr. Libby ha expresado su afecto por Moreno y Moreno y gran aprecio por su habilidad como físico experimental.

Moreno y Moreno estudió las carreras de físico y de químico en la Universidad de Puebla. Al terminar estos estudios tenía un gran interés por ir a un centro de investigación extranjero para especializarse en alguna rama de la física. La oportunidad se presentó en forma extraordinaria. Cada año viene a México, a pasar aquí sus vacaciones, el Dr. Robert B. Craig, Vicepresidente de la Compañía Fairbanks Morse de los Estados Unidos. El Sr. Craig es además de hombre industrial, un historiador profesional, pues fué durante muchos años profesor universitario de historia, y es también Consultor de la Comisión Atómica Norteamericana. Craig conoció nuestra Ciudad Universitaria desde sus orígenes, y se convirtió en un admirador y amigo del Arquitecto Carlos Lazo, Gerente General de CU, y actualmente Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas. Craig le ofreció al Arq. Lazo becas para que estudiantes mexicanos pudieran acudir a centros científicos de los EE. UU. El Arq. Lazo, a su vez, ofreció esas becas a la Universidad Nacional, a la que se había dirigido Moreno y Moreno pidiendo una oportunidad de ese tipo. Con ayuda del entonces Agregado Cultural de la Embajada Norteamericana, Dr. Roberto Caldwell, se obtuvo para Moreno y Moreno una beca del Departamento de Estado del vecino país del Norte. Con esta beca, y con la gestionada por Craig, pudo estudiar Moreno y Moreno en la Universidad de Chicago, en el Laboratorio de Libby. Al regresar a México Moreno y Moreno contagió el estusiasmo que él siente por las investigaciones del Carbón Catorce a las autoridades universitarias. Para México son muy importantes estos trabajos científicos, pues nuestro país tiene numerosísimos problemas de determinación de edades de muestras arqueológicas. Pronto se inaugurarán los nuevos Laboratorios de Carbón Catorce en el Instituto de Física en la Ciudad Universitaria.



... obra de Moreno y Moreno ...

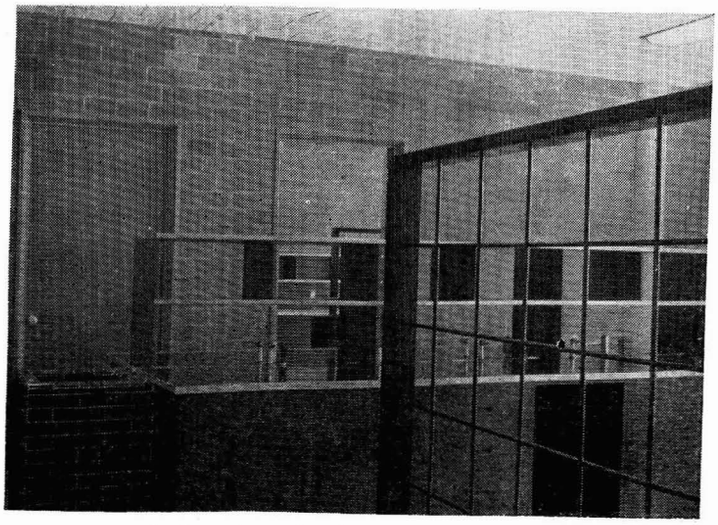
El Dr. Alfonso Caso, Director del Instituto Nacional Indigenista mostró desde un principio un vivo interés en el Laboratorio de Carbón Catorce de la U. N. A. M. El ha sido uno de los investigadores que ha mandado mayor cantidad de muestras arqueológicas a los Laboratorios del Dr. Libby para su análisis. Con gran visión patriótica ayudó a que se estableciera en nuestra Universidad el Laboratorio de Carbón Catorce, gestionando una ayuda económica considerable de la Viking Foundation.

La aportación principal para el equipo del nuevo Laboratorio la tuvo que afrontar la Universidad Nacional. Fué posible adquirir los instrumentos y aparatos gracias a la ayuda decidida y entusiasta del Dr. Nabor Carrillo, Rector de la U. N. A. M., del Dr. Efrén del Pozo, Secretario General de la misma y del Dr. Alberto Barajas, Director de la Facultad de Ciencias.

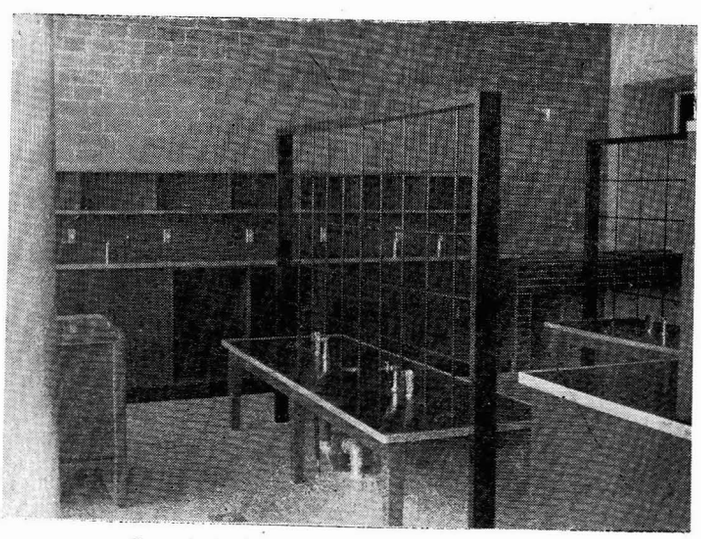
Las autoridades de Ciudad Universitaria colaboraron a la creación del Laboratorio de Carbón Catorce poniendo todo su empeño y entusiasmo para que se construyeran las instalaciones y los muebles de la nueva institución.

El primer aparato del nuevo Laboratorio pudo construirlo Moreno y Moreno cuando todavía estaba en Chicago, gracias a la ayuda generosa y desinteresada de Guillermo Haro, Director de los Observatorios Astronómico y Astrofísico.

El primer trabajo de investigación que realizará Moreno y Moreno en su nuevo Laboratorio será la determinación de la edad de la Diosa Kuan Yin. Deseamos que la vieja Diosa China no se vengue de todos los que conspiraron a que se sepa su edad que ella ocultaba tan celosamente.



... Aquí se determinarán edades arqueológicas ...



La principal aportación fué la de la UNAM.

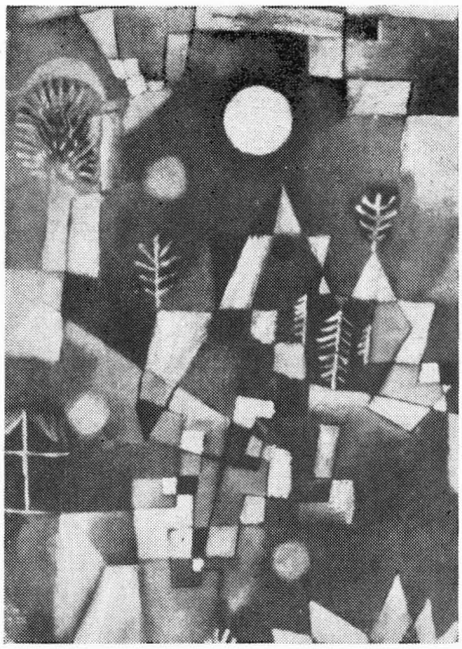
VER

Por Paul WESTHEIN

II

UNA obra de Paul Klee: "La luna llena". En la parte inferior del cuadro vemos, en dirección horizontal, masas irregulares, de aspecto desordenado, inarmónico. Esto significa: sujeción a la tierra, a la gravedad. Pero —he aquí el conflicto dramático— esas masas confusas pugnan por sustraerse a la horizontal, trepando una sobre la otra en un ansia de altura. Las remata una estructura triangular. Arriba, dentro de un espacio vacío, muy apartado de la inquietud y el vano barullo de las cosas terrestres, el signo cósmico: la luna. Una luna amarilla, resplandeciente —el color más fuerte de todo el lienzo. El círculo, la forma absoluta, la más armoniosa, está reservada al cuerpo celeste: hacia aquella serenidad celeste van dirigidos los deseos y aspiraciones humanos. Pero el reino del cielo no está totalmente separado de lo humano, no es un mero ensueño. Por encima de la luna continúan las masas horizontales, insinuando la compenetración de las dos esferas, su unión, su vecindad y vinculación. El cuadro no representa de ninguna manera un paisaje de claro de luna: es la vivencia cósmica de un artista que siente muy hondamente el grande y eterno acaecer de la naturaleza. Abajo, a la izquierda, aparece la ventana de una casa, que encierra sueño y ensueño de sus habitantes. Arriba un árbol y algunas plantas. Werner Haftmann, el comprensivo autor de una biografía de Paul Klee, asegura que el pintor inventaba los títulos ya concluídos los cuadros y con el único propósito de guiar la fantasía del espectador hacia la vivencia trascendental expresada en ellos.

Un consejo de Paul Klee a un pedagogo del arte: "Lleve usted a sus alumnos hacia la naturaleza, introdúzcalos en ella. Que presencien cómo se forma un botón, cómo va creciendo un árbol, cómo sale del capullo la mariposa". Hay aquí algo muy significativo. Klee dice: "... cómo se *forma* un botón, cómo *va creciendo* un árbol", no: cómo se ven el botón y el árbol. Esto sonará extraño a los muchos que ven de acuerdo con la norma tradicional del realismo y para quienes las creaciones de Klee no pasan, por lo tanto, de ser caprichosos inventos de una fantasía juguetona y errabunda. Falta saber qué es lo que hay que considerar como "la naturaleza". Para Klee la apariencia de un objeto no es su realidad; es un solo aspecto de su realidad. Lo que se manifiesta en la apariencia son solamente los "bordes de la forma", como él se expresa, el resultado del proceso de formación. Pero a él, artista, según proclama en su célebre discurso "Sobre el arte moderno", "le importan más las fuerzas formadoras que los bordes de la Forma". Anhela penetrar más profundamente, a través de la apariencia, hasta aquel fondo prístino en que se gesta la Forma. Apunto en su diario: "Lo esencial es la ley según la cual funciona la naturaleza, tal como se le revela al artista".



Paul Klee: La luna llena

Vincent Van Gogh: Ciprés bajo el cielo nocturno

... Una de las olas de Courbet ...

* *

Una de las olas de Courbet. En 1855, cuando en la exposición mundial de París se rechaza su "Entierro de Ornans", Courbet abre, frente al terreno de la exposición, un pabellón en que exhibe sus cuadros. Un gran letrero reza: "Le réalisme. G. Courbet." En el prefacio del catálogo escribe: "El realismo es por su esencia arte democrático. Sólo puede consistir en la representación de cosas visibles y palpables para el artista. Pues la pintura es un lenguaje enteramente físico. Imposible que pertenezcan a su dominio objetos abstractos, no visibles, no existentes". ¡La pintura "un lenguaje enteramente físico"! Con una sola frase queda borrado todo lo que hace del arte un valor y una vivencia no sólo ópticos sino espirituales —todo

aquello que distingue la forma artística de la forma natural.

El temperamento de Courbet es tan fuerte y tan vital que a la hora de hallarse frente a la naturaleza se olvida de toda teoría. Aquellas olas suyas, captadas en grandiosa visión, parecen ilustraciones de un pasaje de los salmos:

"Alzaron los ríos, alzaron los ríos
su sonido;
alzaron los ríos sus ondas.
Más que sonidos de muchas aguas,
de fuertes ondas
de la mar..."

Hasta aquí la emoción es la misma. Pero el salmo sigue así: "Grande es Jehová en los altos".

Ahí está la relación con Dios; ahí está la diferencia entre el salmista y el realismo de Courbet y su época. Y sin embargo, Courbet, que protesta contra todo y todos, se vuelve creyente ante la naturaleza. Cuando alguien le pregunta, cómo pinta sus paisajes, responde modestamente: "Je suis ému". Gracias a esa emoción sus obras arrebatan al espectador, se convierten en vivencia suya.

* *

Vincent Van Gogh: "Ciprés bajo el cielo nocturno". La emoción que trasmite la obra de Van Gogh, del objeto, del paisaje representado; parte de su propia personalidad creadora, varonil e impetuosa, que se manifiesta en el objeto y que transforma la realidad soberanamente, en el fascinante espectáculo de un sentimiento intenso y vehemente. La llama que lo devora arde en los árboles y flores que pinta, incendia el apacible paisaje francés. Su éxtasis retuerce y azota las formas. Cada pincelada es como estocada que una mano trémula de excitación asestó contra el lienzo con un vigor sin par. Su arte es muy personal, muy subjetivo, imagen romántica — arte emotivo. Y es también experiencia espiritual: la naturaleza vista no sólo a través de un temperamento, como lo pide Zolá, sino a través de un espíritu.

Siqueiros: "Nueva Resurrección"; proyecto para un mural. Algo como una visión del diluvio. Un mundo que se está hundiendo. Fuego y agua y nubes configuradas como cuerpos de demoníacas serpientes. Y emergiendo del caos, el hombre. No el pacífico Noë, con su arca y su paloma: el hombre militante, con su lanza en la mano. ¿Qué expresa un conjunto formal como éste? Un volcán que arroja llamas y lava en perenne erupción. Un temperamento desbordante, lleno de vitalidad, embriagado por su propia exaltación. Líneas sacudidas por un ritmo violento, que las rige hasta en sus últimas vibraciones. Fuerzas agresivas que quieren actuar. Extasis romántico, que rompe todos los vínculos, que atropella por la realidad, por todas las medidas y normas de la realidad.

George Grosz: El rostro de la clase dominante

Todo esto nos convencerá más aún cuando contemplemos un dibujo de George Grosz, de su famosa serie "El Rostro de la Clase Dominante". Grosz observa los hechos consciente, minuciosa, y fríamente y los comprueba con una gran objetividad, como si se tratara de levantar un acta. Un trazo tajante, como ejecutado con afilada navaja, sin crescendo ni decrescendo. Trabajo de precisión. Nada de excitación, nada de pathos. Un dominio perfecto de la pasión. La calma imperturbable del tirador cuyo dedo espera junto al gatillo. George Grosz interpreta una realidad; Siqueiros plasma un mundo de imaginación. Su obra expresa sentimiento y pasión y la total entrega a una idea. Obra de un obsesionado, cuya intuición visionaria extingue la realidad; para quien su visión es la realidad, la única que está dispuesto a reconocer.

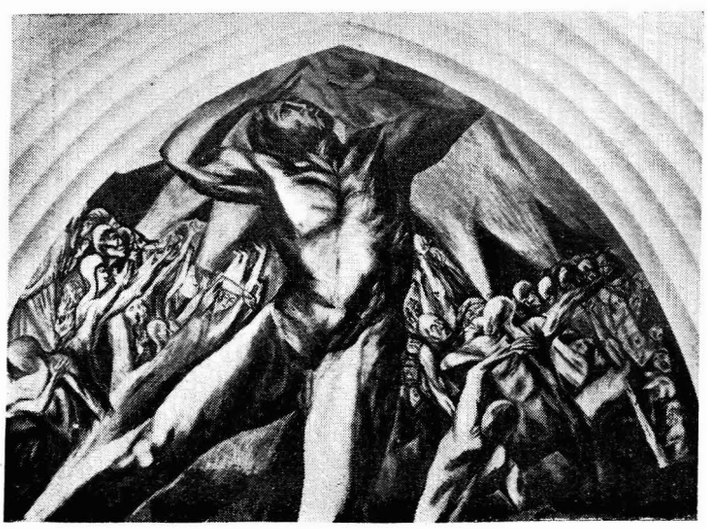
* *

Orozco dijo alguna vez: Vean cualquier obra mía. Si dentro de tres mil años todavía les dice algo a las gentes, seguramente no será por su tema. Su tema habrá perdido todo interés en el curso de los siglos. Lo que quede será lo que haya en ella de creación artística.

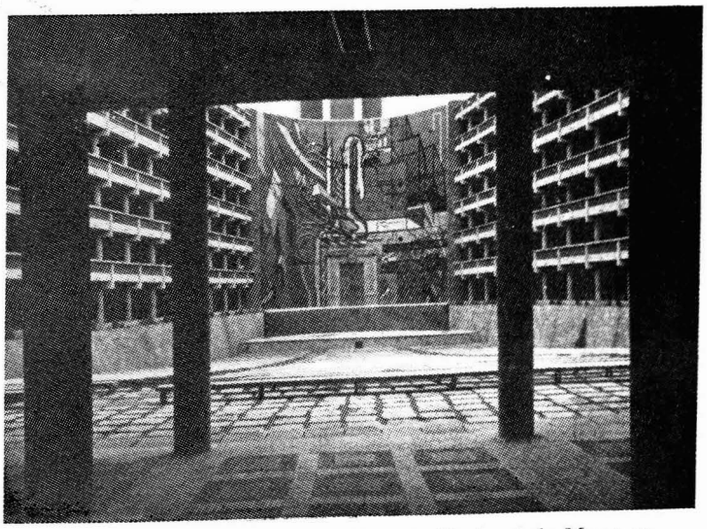
Orozco pintó, en 1930, el "Prometeo". Un cuerpo que secciona la superficie en audaz diagonal. Para subrayar el vigor del movimiento, la pierna derecha, de dimensiones supranormales, está extendida. (Impresionante ejemplo de forma funcional). Otras dos diagonales se disparan por encima de las cabezas, por encima de las manos extendidas de las multitudes humanas. Es como si el cuerpo erguido, de tensión sobrehumana, estuviera a punto de reventar la superficie pictórica y aun la arquitectura de la sala. El marco arquitectónico, demasiado estrecho, obstruye la trayectoria del movimiento; actúa como contrafuerza, refrenando y sujetando con violencia el ímpetu que brota del cuerpo. (Impresionante ejemplo de auténtica integración plástica). Como para defenderse contra el empuje de esta pasión, Prometeo alza las manos por encima de la cabeza. Manos y brazos están desarrollados como diagonales contrapuestas a la diagonal dominante.

El arte de Orozco es acción. Todo lo que crea está henchido de vigor, cargado de energías que piden su descarga. Dinamismo del movimiento, tensión dinámica. Estos son los elementos que Orozco aprovecha para estructurar la superficie pictórica.

La última creación que Orozco pudo ejecutar es el gran mural —lienzo parabólico de trescientos ochenta metros cuadrados— en la Escuela Nacional de Maestros. Entre los muchos estudios en torno al arte moderno de México falta, que yo sepa, una investigación sobre la estructura plástica, que se ocupe al mismo tiempo de los problemas pictóricos planteados por la época y de las diferentes soluciones encontradas por los artistas y que establezca un criterio para una valoración objetiva del nuevo arte de México. Gracias a este estudio —si existiera— ya todos sabrían lo que hasta ahora sólo saben algunos iniciados: que aquel mural de la Escuela Nacional de Maestros no sólo marca una nueva etapa en el crear del propio Orozco, sino que señala un nuevo camino a toda la pintura mural. En ese mural la visión aparece traducida a un idioma plástico integral, a "lo que quede", como Orozco



José Clemente Orozco: Prometeo



José Clemente Orozco, mural, Escuela Nacional de Maestros

se expresa en el pasaje arriba citado. Líneas, ascenso e interrupción del trazo, intensificación del ímpetu, consonancias y disonancias entre masas contiguas, segmentos de superficie contiguos: todo esto lo emplea el artista como elementos funcionales. Con ello logra una depuración y condensación del idioma formal que llega hasta lo geométrico-abstracto. Asociaciones con las formas de la realidad orgánica: la serpiente que se retuerce, una garra de águila, unos pies humanos, también un trozo de cuerpo humano, se hallan insertas en la estructura cúbicogeométrica, como contraste, para aumentar por su contraste esa intensidad que es supuesto y premisa de todo crear monumental. "Un art sans esprit, c'est un oiseau sans ailes", me dijo alguna vez en París un escultor.

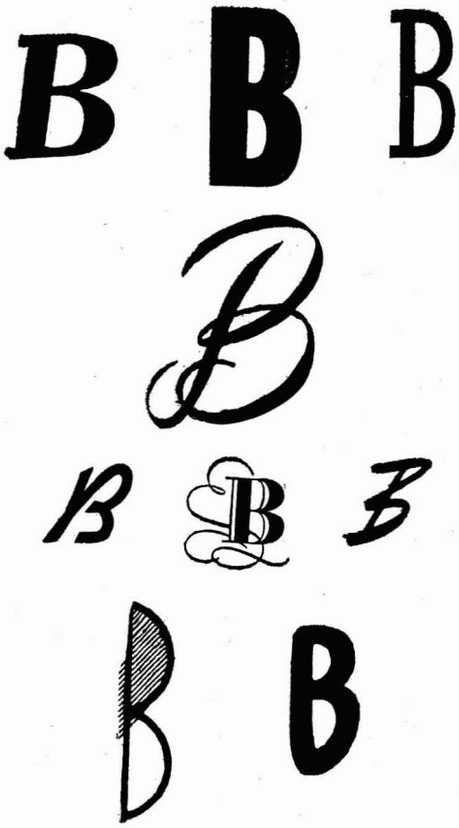
Tamayo. La meta creadora que persigue en sus nuevos murales en el Palacio de Bellas Artes o en "El Hombre" del museo de Dallas (Tejas) es asimismo organizar con elementos plásticofuncionales un espacio pictórico, claro que de manera muy distinta: de la suya. Para Tamayo, pintor pictórico, el color es a la vez el medio para desplegar espacio y ritmo espacial. Mediante la degradación y el contraste de los colores, mediante un movimiento de avance y retroceso, resultado de la yuxtaposición de tonos oscuros y claros, de color cálido y color frío, desarrolla profundidad espacial, sin que se destruya el carácter plano de la superficie. El objeto queda aislado dentro de la superficie, es incorporado a una unidad superior. Se realiza, como en los murales de Teotihuacán, una transubstanciación: la materialidad del fenómeno se torna signo, forma simbólica.

* *

Daumier es, en el siglo XIX, el pintor de las multitudes. Durante toda su vida no deja de atraerlo la representación pictórica y litográfica de escenas de masas: los revolucionarios en la barricada, el gentío apiñado en el vagón de tercera clase, "Le ventre législatif", las muchedumbres de espectadores en el teatro. A veces plasma también lo que pasa en la escena; pero mucho más le interesan las aglomeraciones en las salas de espectáculos o en las galerías. Ve las masas y ve, transformada en masa plástica, en masa maciza, a cada una de las cabezas, de las personas que las integran.

Las multitudes humanas han llegado a ser un tema frecuente del arte de hoy. Cuando comparamos atentamente estas representaciones contemporáneas con las de Daumier, nos llama la atención una diferencia radical. Daumier ve las masas y ve cada uno de los individuos que las componen, ya lo dijimos. Pero no ve al individuo solamente como estructura plástica, lo ve también y lo muestra también como ser humano, en su peculiaridad. El joven apasionado sobre la barricada; en el vagón de tercera clase la mujer afligida, preocupada, cada una de las personas que discuten, un hombre que parece distanciarse, un poco altivamente, de los demás...

Ha cambiado el concepto de las masas desde los tiempos de Daumier y con él su representación. El modo de ver de Daumier es el del siglo XIX. Las masas de hoy son masas organizadas, el individuo ha quedado absorbido por una sola colectividad. Su querer y actuar es querer y actuar de la colectividad. Ya casi no tiene rostro. Sólo lo tiene el líder, que impone al avance de las masas, la dirección y la meta. Un documento característico, verdadero "document humain", es "La imagen de nuestro tiempo", de Siqueiros: el hombre sin semblante, sin yo. Este cuadro me recuerda dos libros aparecidos hace más o menos veinticinco años. Uno de ellos titulado "El último hombre", por el poeta alemán Max Picard, es una queja: El hombre ha muerto, ya no es, se ha vuelto una ficción, ya no tiene rostro; queja que nos evoca aquella lamentación que antaño resonaba en las islas helénicas: "El gran Pan ha muerto..." El otro libro, "El rostro de nuestro tiempo", reunía fotografías en que un fotógrafo sensible había procurado captar no hombres sino tipos: al ingeniero, al joven comerciante, al médico, al historiador de arte, al campesino, al profesor, a la pareja de novios. En el prefacio, Alfred Doeblin, eminente novelista alemán, subraya, que el hombre se ha convertido en una mercancía, en un artículo fabricado en serie. El rostro humano ha quedado nivelado por la sociedad, por la clase social, por la profesión u ocupación. "Anonimidad que iguala y unifica".



...cada artista tiene su propia escritura

* *

Según una representación muy generalizada, romántica y burguesa, el pintor pinta la visión que lo llena, y lo que resulta es el arte. La visión, sin la cual ciertamente no puede haber creación artística, es sólo el supuesto, es sólo uno de los supuestos del arte. El artista tiene que encontrar la expresión que transforme la vivencia suya en vivencia del espectador; no se trata de provocar en el espectador una vivencia cualquiera que éste luego proyecte desde su propio yo a la obra de arte: el artista debe trasmitir su propia vivencia. Esto es lo que se llama creación. El arte es creación de formas. Comprender la obra de arte es saber leer estas formas.

Saquemos de ello una conclusión: la pintura, como todo arte es un lenguaje, y es una escritura — la escritura por medio de la cual el artista expresa lo que tiene que decir y que puede ser leída por aquellos a que se dirige. En esto reside también la importancia social del arte: transmite emociones e ideas capaces de formar y transformar a los hombres, a la sociedad humana.

Pero, ¿cómo suceden las cosas viéndolas desde el ángulo del artista? ¿Cómo es posible que el pintor, con los medios de que dispone, pueda producir en otras personas determinadas vivencias anímicas y espirituales?

Para expresarnos por escrito disponemos de las veintiséis letras del alfabeto. La letra, ¿qué es? Un ornamento. Claridad y oscuridad en una superficie. La "eme" del alfabeto fenicio, del cual se deriva el nuestro, es la letra inicial de la palabra "mar". Estilización de la ola marina. La "o" es la reproducción de la forma que adopta la boca al pronunciar la vocal "o". La jota, derivada del "jad" hebreo es la mano con el índice extendido. Esto quiere decir que las letras fueron originalmente formas naturales, que en el curso de la evolución vinieron transformándose en signos. Quien conozca el significado de esos ornamentos sabe leer y escribir. Reproducimos una serie de diferentes versiones de la letra "B", encontradas todas ellas en un solo número de un periódico. El contenido de la representación es uno mismo en todos los casos, pero las formas de que se sirve son totalmente distintas. Una de esas *Bes* es clásica, la otra cursiva, una es fina, la otra compacta, la última aparece adornada por unas líneas decorativas. La diferencia consiste en la forma, en la manera del dibujante de expresarse, en su escritura — y cada hombre, cada artista tiene su propia escritura.

El artista no dispone, para expresarse, de un alfabeto de signos conocidos, de sentido previo y definitivamente establecido. El mismo tiene que crear esos signos, tiene que crear una y otra vez un lenguaje nuevo, inteligible no sólo para él sino para todos.

Supongamos que el artista se propone

(Pasa a la pág. 32)

Rufino Tamayo: El hombre

OTRA VEZ el MODERNISMO

Por Tomás SEGOVIA

RARA vez puede encontrarse una generación que haya escrito más sobre sí misma que la generación modernista. Casi no hay un solo escritor modernista que no haya dejado un libro, o por lo menos algún artículo suelto, sobre otros escritores de su generación o sobre su propia persona. Y al mismo tiempo, pocas generaciones han pensado de su ideología cosas más vagas y contradictorias. Hoy es el día en que un escritor que en su tiempo fué modernista, al hacer la historia del movimiento, [1] se ve todavía precisado a recurrir a adjetivos vagos y a las definiciones por exclusión. Porque en esta generación se ha precisado siempre con más claridad lo que el modernismo no era que lo que sí era o debiera ser.

Esta insistencia en hablar de sí mismos parecería indicar que la característica común de todos los modernistas consiste en ser la primera generación de escritores en lengua española que tiene conciencia de ser moderna. Pero, por otra parte, la evasión y la negación de su tiempo son hechos tan frecuentes en el modernismo, que nadie ha podido prescindir de ellos al caracterizarlo. Del mismo modo, los elementos románticos son fácilmente discernibles en estas obras, mientras que la voluntad de forma y el "parnasianismo" revelan una tendencia a la actitud clásica y una protesta contra el romanticismo. Podrían multiplicarse los ejemplos, tales como el democratismo, socialismo y hasta anarquismo de algunos autores junto al fascismo "avant la lettre" de Lugones; el entusiasmo progresista por América al lado de la anacrónica exaltación de Luis de Baviera; etc.

Es fácil ver por todo esto que en el molde del modernismo cabían todos los contenidos y todas las actitudes vitales, de lo cual se deduce en seguida que los contenidos y las actitudes le eran indiferentes y que este molde valía precisamente por molde y no por otra cosa.

Se ha hablado mucho del formalismo modernista, y sin embargo los modernistas se resistieron siempre a aceptar que el formalismo fuera lo único que los caracterizaba. Tal vez de ahí proviene la vaguedad de su idea de sí mismos. Nadie ha dicho con claridad qué otra cosa, aparte del formalismo, forma la esencia del modernismo. Henríquez Ureña nos habla a veces de la angustia vital, del sentimiento moderno del misterio. Pero aun suponiendo que la angustia y el sentido del misterio, en una forma tan vaga, sean cosas realmente modernas, queda el hecho de que tales cosas no existen o tienen escasa importancia en muchos modernistas, empezando por algunos grandes fundadores, como Gutiérrez Nájera o Martí.

Hace mucho tiempo que el modernismo es cosa acabada, y son ya muchos los libros (en buena parte escritos por antiguos modernistas) que hablan de él como se habla del pasado. Pero un libro como el de Max Henríquez Ureña tiene su importancia. En su carácter global, en su tono ligeramente nostálgico, en su tamaño mismo se respira el perfume de los museos. Hasta el punto de que, echando una mirada de conjunto a las fechas, resulta sorprendente que tantos de estos escritores perfectamente etiquetados estén todavía vivos o hayan muerto muy recientemente. En nuestro tiempo se vive de prisa, y ya decía Oscar Wilde que nada envejece antes que lo moderno. No digamos lo modernista. Muchos escritores románticos nos parecen hoy menos "reliquias" que otros modernistas; pero esto no es sólo porque vivamos de prisa, sino también porque el romanticismo, a pesar de que amó la vaguedad, sabía mucho mejor lo que quería. El romanticismo, aunque fué ruidoso, no se anunció tanto: cuando esa generación se dió cuenta de que era romántica, su revolución ya estaba hecha (por lo menos en Alemania). El modernismo, en cambio, da la impresión de que todo se le fué en anunciar. Parece el advenimiento puro, el advenimiento sin algo que advenga. A veces es tan fuerte la sensación de confusa algarabía, que se siente uno tentado, con notoria injusticia, a pensar que todo ello no es más que una pura invención para intentar explicar y aprovechar a un solo gran poeta: Rubén Darío.

En todo caso, después de leer esta *breve historia del modernismo*, que no lo es tanto, se tiene la certeza de que el movimiento está ya perfectamente inventariado, y que los estudios posteriores deberán orientarse más bien hacia el balance, la comparación e incluso el juicio. Todavía no ha empezado a precisarse qué es lo que en el modernismo es aprovechable y qué es exactamente lo que tiene que ver con nosotros. Tal vez tiene que ver más de lo que sospechamos, porque tal vez se encuentran ya en él muchos de los elementos que, desarrollados, han dado su fisonomía a la poesía de este medio siglo.

El movimiento de la historia literaria parece ser un movimiento de vaivén, un perpetuo alejarse y volver a la realidad, por caminos y con modalidades incesantemente renovados. Cuando la retórica neoclásica era ya un academismo abstracto, el romanticismo intenta una vuelta a la realidad por el camino de lo irracional, del sueño y de un sentido orgánico del universo. Pero ya llevaba en sí los gérmenes de un nuevo alejamiento de lo real, que fué ahora por el lado de una elocuencia tan irreal como la antigua retórica. Una nueva reacción se lanza a recobrar lo real por la vía de la sensación fresca y directa, y entonces Verlaine lanza su grito:

Prends l'éloquence et
tords-lui son cou.

Los modernistas, recogiendo la invitación, se lo torcieron con tanto entusiasmo, que pronto, a su vez, hubo que torcerle el suyo al simbólico cisne. Los movimientos de vanguardia tantean un poco aquí y allá, y pronto encuentran su brecha en el superrealismo que, rompiendo con toda "literatura", quiere ser el realismo por excelencia, el super-realismo. Pero en este siglo los movimientos se suceden con tanta rapidez, que algunas fases de unos y otros son difíciles de distinguir. Los post-modernistas, sin duda, no tuvieron tiempo de torcerle bien su cuello al cisne. Los románticos, aunque no se ocuparon de acuñar una frase al respecto, fueron la última generación que tuvo el ocio necesario para torcer concienzudamente los cuellos que tenía que torcer. Después de ellos, las revoluciones parecen hacerse más en la superficie. Cambiamos mucho, pero nos renovamos poco. En cuanto ahondamos, nos sorprende ver qué pocas cosas hemos conquistado en el último siglo, aparte de algunos rasgos exteriores. A. Béguin nos ha hecho ver que casi todo lo que creíamos nuestro está ya en los románticos. Del mismo modo, a pesar de las diferencias, es posible que el preciosismo modernista esté más cerca de lo que suele creerse de este nuevo irrealismo de nuestros días, que es consecuencia del superrealismo. Porque el preciosis-

(Pasa a la pág. 19)

1 Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

FOLKLORE

LA NAVIDAD en la CAMPIÑA MEXICANA

Por Vicente T. MENDOZA

LAS fiestas navideñas son patrimonio de la juventud, a ellas se agregan quienes no se resignan a considerar los años primaverales idos ya definitivamente. Es en éstas donde la tradición no requiere definirse; todos saben que los padres, los abuelos y las generaciones pretéritas han gozado de alborozos y júbilos manifestados de mil maneras y que el nacimiento de Cristo Niño se ha venido rememorando hace mil ochocientos años.

Entre nosotros, en nuestro México, cuando aún estaba tierna en el alma de los indígenas la nueva fe, los misioneros, curándoles las llagas de su orfandad, les hicieron amar *la noche más venturosa*, dándoles en lugar de la voracidad sanguinaria de Huitzilopochtli la sonrisa indefensa de un infante dormido. Las alboradas de diciembre con escarcha y hielo se tornaban radiantes de música y de cantos al son de cascabeles y panderos, cuando en las misas de aguinaldo, instauradas por los agustinos en sus conventos, la múltiple chiquillería desbordaba cascadas de sonidos desde el coro mientras el preste, en cada *Dominus vobiscum* saludaba al pueblo con festivos sarandeos y muecas graciosas al son de *Los enanos, El guajito* o *El perico*. Si tales eran los principios, ¿cuáles debieron ser las plenitudes de la vigilia del natalicio de Jesús?: Anuncios de ángeles, arpegios que parecían venir de lo alto, pichicatos de violones acompañando flautas de terso sonido, cascadas de repiques de esquilas y campanitas, estallidos de cohetes en la altura, cuando no, derrochando copiosas lluvias coloridas, altares resplandecientes que chorreaban escarcha, heno, hilos de brea, luces de cirios y candelas, y a la media noche, al realizarse el milagro, bengalas tiñendo de rojo, verde, violeta u oro el recinto sagrado.

Y dijo Melchor:

Toquen, toquen esos instrumentos
y alégrese el mundo, que ha nacido Dios.

Esta noche nace el Niño / entre la paja
y el hielo.
¡Quién pudiera, niño mío, / vestirte de
terciopelo! . . .

Los fieles absortos contemplan a un lado del altar:

En un soportalillo, / ruinas representando,
en un rudo pesebre, / en pajas reclinado,
un niño sonriente, / con ojos entornados,
rodeado de sus padres / que miran arrobados
y de dos bestezuelas / que exhalan tibio vaho . . .

Los padrinos designados por el cura o por los frailes van repartiendo colaciones, dulces cubiertos, castañas y frutas oleaginosas; a los asistentes distinguidos dan vistosas tarjetas en que participan haber encompadrado con la orden de los mínimos o con los que portan cinturón de cuero, con los descalzos carmelitas o con los del hábito blanco y lengua arrulladora.

Las multitudes ávidas alargan ya el sombrero de palma, ya el reboso para recibir los cacahuates y canelones o los humildes confites de salvado. La alharaquienta chiquillería, a la luz de faroles y bajo guirnaldas de pino canta en el atrio y por las callejas enarbolando una rama de abeto con cintas y faroles.

Salgan para afuera, / verán qué primores,
verán a la rama, / cubierta de flores.
Salgan para afuera, / verán qué bonito,
verán a la rama / con sus farolitos
Naranjas y limas, / limas y limones,
más linda es la Virgen / que todas las flores.
Ya se va la rama / muy agradecida,
porque en esta casa / fué bien recibida.
Ya se va la rama / muy desconsolada,
porque en esta casa / no le dieron nada.
Naranjas y limas, / limas y limones,
más linda es la Virgen / que todas las flores.

Y con lo recolectado como aguinaldo por la turba callejera compran dulces y golosinas, cohetes y aun algo de vino para celebrar dignamente la noche memorable. Otros, desheredados o con menos fortuna, solamente cantan al frente de su hogar:

Esta noche es Nochebuena, Nochebuena,
noche de comer buñuelos;
en mi casa no los hacen, no los hacen,
por falta de harina y huevos.

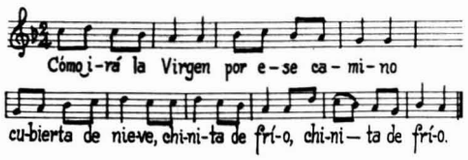
A la misma hora y caminando por senderos empinados, encumbrando lomas bajo luceros que cintilan intermitentes, tratando de llegar a capillas perdidas entre riscos, van los fieles alumbrándose con marmotas en forma de globo o de estrella, conduciendo sobre charolas inverosímiles, por lo grandes, cubiertas con calada servilleta, recostada sobre algodón o *pachtle* una imagen de "Niño Dios" de estupenda talla guatemalteca; la azafata es sostenida por una niñita de diez años, es la madrina; sus padres la ayudan a soportar el peso, son ellos los costeadores de los gastos que significan encompadrar con indígenas de pueblos remontados en la sierra o perdidos en las cañadas al lado opuesto de quiebras pavorosas; pero allá van, seguidos de una veintena de familiares y amigos.

La Navidad: patrimonio de la juventud

Esta noche es Nochebuena . . .

En las montañas de Judea
una gran luz resplandeció
cuando en Belén, humilde aldea,
por nuestro amor Jesús nació.
¡Aleluya, día feliz! ¡Oh fiesta amada!
Con cuanto amor todos cantad al Redentor.
¡Oh Jesús tiernecito, / ejemplar de candor!
¡Oh precioso hermanito, / eres todo mi amor!

Al caminar entre las guijas y trasponer las cuestas, el relente de la noche les hace recordar:



Cómo irá la Virgen / por ese camino,
cubierta de nieve, / chinita de frío...

El invierno se inicia con esta noche clara, el río Eridano divaga por el cielo, el cazador Orión avanza seguido de su perro, el ojo del Toro parpadea enrojecido; las siete cabrillas apelotonadas remedan los rebaños de blancas ovejas que guian los pastores por los yermos caminos cubiertos de escarcha, y nadie echa de menos la estrella de los Magos porque ya está cautiva en lo alto del portal. Al unísono con la majestad del cielo, las notas de los cantos alternan con el rebrillar de las constelaciones, las voces blancas de los niños y las mujeres se intercalan con las recias y coloridas de los varones:

Venid, pastorcitos, / venid a adorar
al Rey de los cielos / que ha nacido ya.
Arre, caballito, / vamos a Belén,
a ver a la Virgen, / y al Niño también.
Vamos, pastores, vamos, / vamos a Belén
a ver a un ángel niño / que acaba de nacer.
Volemos, pastorcitos, / en alas del amor;
porque ha nacido Dios / para hacer al
hombre bien...

Esta noche es sugestiva y contagia de ternura y de gozo, la placidez del canto hace sentirse a todos pastores elegidos para contemplar al recién llegado, aquellos que abandonaron sus rebaños y su hato para ofrecerle vellones de lana, requesón y miel; pero sobre todo arrullos y suspiros:

Este niño nacido entre nieve,
reclinado en un lecho de pajas,
aterido del frío que se atreve
su penuria imponer a su Dios.
Este niño de dulce semblante
es el rey eternal de los cielos,
y este niño nacido entre hielos
los espacios de estrellas pobló.

Al participar en el acontecimiento, al acercarse al pesebre y contemplar al tierno infante que a intervalos se rebulle y estremece, la gente sencilla del campo exclama con voz emocionada:

Cuando este Niñito llora
será porque le lastiman
las espinas y abrojos
que la paja tiene encima.

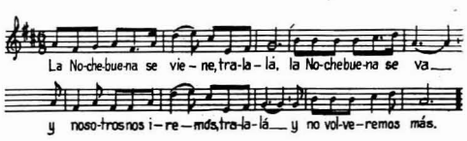
Luego convienen en adormecerle cantándole arrullos a media voz, sabiendo que sus gargantas no pueden entonar cánticos señoriales, se conforman con cantilenas pueriles de recóndita emoción:

Duérmete, divino Niño,
duérmete, porque hace frío;
duérmete, pedazo de oro;
duérmete, regalo mío.
A la ru, divino Niño,
a la ru, mi gran Señor;
pues naciste de María
dando al mundo resplandor.

El espacio se puebla como otrora de villancicos, coplas y rústicas canciones como resultado de una exultación múltiple en la que participan ancianos, jóvenes y niños, invitándose recíprocamente a concurrir a la adoración del Niño:

Jubilosamente, / ven y adora amante
al divino Infante, / pequeñito Dios.
Por él está el cielo / sembrado de estrellas,
por él son tan bellas / las obras de Dios.

Nada importa que todas estas manifestaciones líricas hayan tenido origen en las montañas de León, en las rías gallegas o en los picos astures; tampoco importa que tengan los versos resabio andaluz, matiz aragonés o rasgos castellanos: los labios trémulos los entonan, las voces de los niños los discantan, los ecos de las quebradas los repiten; el pueblo, los hombres sin cultivo, las muchedumbres de alma ingenua siempre párvula, los guardan en su memoria para repetirlos año con año, trasmitiéndolos a sus hijos y a sus nietos, modelando así el alma nacional, cuyos barruntos corrió a lo largo de los siglos XVII y XVIII, la que se fortaleció durante el siglo XIX y ha alcanzado la mayoría de edad en el presente; nuestros recios hombres del campo sobre cuyas cabezas ha cuajado la nieve de múltiples inviernos, van repitiendo aún con nostalgia y tristeza, a la vista de los años ya caducos, aquel pensamiento que refleja el destino implacable que tiene que cumplirse:



La Nochebuena se viene,
la Nochebuena se va,
y nosotros nos iremos
y no volveremos más.

OTRA VEZ el MODERNISMO

(*Viene de la pág. 17*)

mo consiste en creer que los elementos valen por sí mismos; esto tiene en común el modernismo con nuestros días. También en nuestros días se ha llegado a creer que las palabras, las imágenes, las metáforas valen por sí mismas. Recuérdese que los vanguardistas querían reducir la poesía a lo que llamaban sus elementos esenciales: la imagen y la metáfora. Después se ha llegado hasta hacer valer por sí mismas las letras y las sílabas. (No deja de ser curioso que tantos poetas vanguardistas o "puros" hayan condenado el "letrismo", que era la consecuencia natural de estas actitudes).

Pero el modernismo no sospechó o no quiso aceptar que el formalismo sea por sí mismo una actitud vital y hasta filosófica. De ahí su vaguedad, pero de ahí también que hayan podido meter en su molde elementos traídos de aquí y de allá, que no son el modernismo y que carecen tal vez de la solidez que tienen las creencias aceptadas y defendidas por toda una generación, pero que al mismo tiempo le dan una riqueza de otra especie, y que han hecho que muchos modernistas hayan podido sobrevivir vigorosamente después de la muerte del movimiento. En este sentido, los parnasianos, y sobre todo los "poetas puros" a lo Mallarmé o a lo Valéry fueron más consecuentes, porque casi no aceptaron más creencia que la de la forma pura, conscientes de su importancia como credo. No es de extrañar que esta poesía esté ahora de moda otra vez, porque los post-superrealistas, que conservaron el culto de la imagen pura, de la metáfora pura, de la palabra pura, pero habiendo perdido el sentido de doctrina unitaria y de explicación global de lo real que presidieron al nacimiento del superrealismo; estos post-superrealistas que todavía son la última generación discernible aman también conscientemente la forma por sí misma y la abstracción. La generación que vendrá, que tal vez ya está viniendo, volverá probablemente otra vez sus ojos hacia la realidad. En literatura esta generación ya se hace sentir. Una hermosa página, el agudo análisis de un carácter, incluso una descripción no valen ya por sí mismos. Se exige al escritor que tome partido y que incluya su joya fragmentaria en una realidad más vasta, en un sentido unitario del mundo. Nuestra época es terriblemente moralista. Es de sospechar que la poesía que corresponderá a esta literatura será también más unitaria y realista, que partirá siempre de una visión global y más o menos trascendente del hombre y de su mundo, y que en ella ni las palabras, ni las metáforas, ni tal vez la belleza misma valdrán por sí mismas. Entonces el modernismo no sólo será descrito sino también enjuiciado, y se verá lo que tiene que darnos, que tal vez sea precisamente lo que fué su debilidad; es decir, el no haber sido totalmente modernista, el haber dejado que su oro, que si ellos hubieran sido consecuentes valdría sólo por ser oro fríamente distante, que ese oro haya guardado como una impureza un poco de calor de hombre.

EN TORNO AL ARTE DE FELIPE ORLANDO

ARTES PLASTICAS

Por J. J. CRESPO DE LA SERNA

La trayectoria vital de este pintor es rica en experiencias. Es nativo de Cuba. Nació en 1911 en el pueblo de Las Villas, que se llama Quemados de Güines. Su afición a la pintura, demostrada desde edad temprana, no fué óbice para que, adolescente, obtuviera un doctorado en ciencias naturales y siguiera cursos de medicina en la Universidad de la Habana.

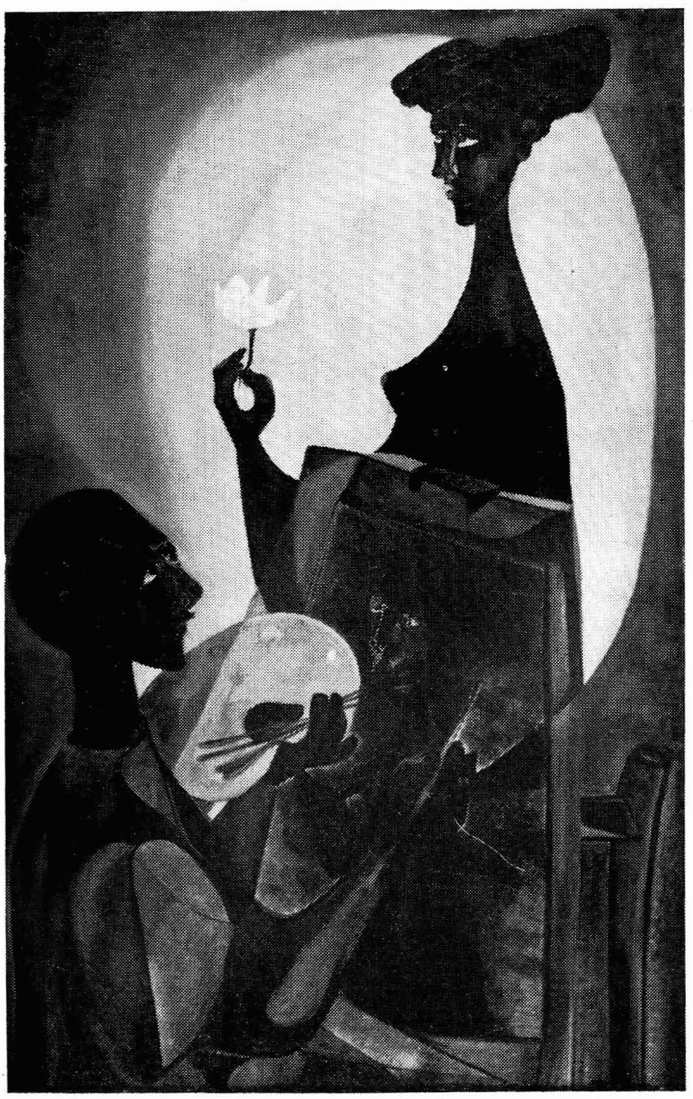
Hombre de conciencia social y política, toma parte activa en la lucha revolucionaria para derribar al dictador Machado. Abandonados sus estudios universitarios por esta causa, los acontecimientos posteriores le hacen ocuparse en varios menesteres, cual otro Whitman o su propio gran compatriota Martí. Será marino, vendedor de libros, administrador de correos, ayudante de medicina. No ha dejado un momento su trato con la pintura, que cada vez se apodera de él con mas exigencia. Se dedica por algún tiempo a la enseñanza del dibujo, en la Habana y en Haití, y pasa larga temporada en Nueva York, de donde viene a México por primera vez, en 1949.

Estando aquí, hace varios viajes, entre ellos uno a Europa, en 1952. Su arte está a tono con la orientación moderna de la joven pintura cubana, a partir del movimiento iniciado hace unos veinticinco años por el pintor Víctor Manuel. Ha exhibido su obra en La Habana, México, Nueva York, Washington, San Francisco, Brooklyn, Buenos Aires, París, Frankfurt, y en la Bienal de Venecia. Ocupa actualmente el cargo de Agregado Cultural a la Embajada de su país en México.

Cuando se acerca uno a la pintura de Orlando y la ve con una actitud serena y contemplativa, no es fácil escapar a su embrujo. Realmente posee las características de lo mágico. Es pintura mágica. ¿Por qué? Porque, no desechando nunca la realidad —digamos, lógica habitual, externa— la maneja a su antojo, trastornando formas y leyes aceptadas milenariamente por la retina, en las que insufla una vida distinta, con un poco de esoterismo, por medio del arbitrio supremo de la luz.

La luz, no como elemento adventicio, ni como ilusión de los sentidos. Más bien, una luz de tipo psicológico, que partiendo de núcleos definidos o absorbida por éstos, se extiende a otros puntos del campo visual y concierta sus valores con los tonos en que no se halla presente de modo tan ostensible.

Felipe Orlando: *La modelo en el estudio*



Felipe Orlando: *Pintor y modelo*

No es una luz que se difunde según reglas ópticas. No está en los objetos para sustantivar su existencia visible. Ninguno de estos volúmenes devuelve refracciones ni emite reflejos. La luz está distribuída conforme a un sentido constructor. Siempre como contrapunto —eso sí, esencial— de lo que queda en la sombra o tiene menos luminosidad.

El pintor la maneja como si fuera un objeto tridimensional, es decir, tangible. A veces se hace concreta en los planos de las figuras, se concentra en una boca entreabierta, en el blanco de unos ojos. Otras, contornea mesas y sillas, cuadros, cortinajes, ventanas; dibuja, como si fuera fósforo verdoso o mineral líquido, unas peras, un limón, unos peces dorados y plateados. De pronto todo este resplandor se funde en un punto: en una flor de áscua que sostienen unas delicadas manos de mujer.

Esta luz tropical que envuelve todo el mundillo de Orlando, ya sea exterior, ya interior, es la luz de su tierra generosa, la luz del altiplano y el trópico de México. Estará saturada de cálida fuliginosidad cuando el sol ande por su camino alucinante arrastrado por los legendarios caballos. Tendrá la plateada y fría poesía nocturna de la luna. Y también los cambiantes tornasolados de ambos crepúsculos.

Las formas se entrelazan. Los planos se funden sin perder su autonomía. Nuevas formas secundarias nacen de este maridaje, y a su vez buscan sus matrices para refundirse a ellas, en movimiento contínuo, como de marea. La figura humana no permanece tampoco inerte, en estatismo aparente. Los objetos circundantes la solicitan, la atraen. Los animales, las plantas, los muebles, que la connotan en cierto sentido, interceptan con líneas secantes sus ectoplasmas, y así se llega a un estado de mutua posesión activa. Esto es, escenas o momentos plásticos animados de intensa vida propia.

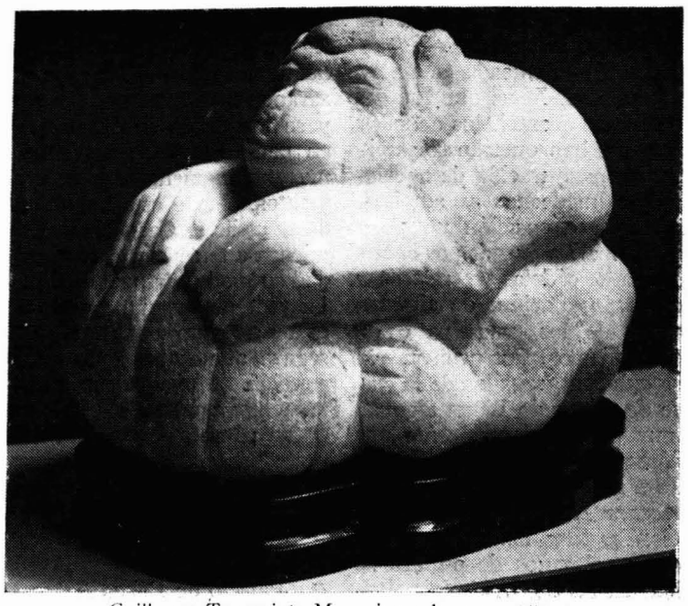
Orlando no representa la figura humana ni su ambiente de un modo particular y sustantivo, aunque esa predilección por hacer de la luz un elemento primordial y taumatúrgico sea definidamente de tipo mediterráneo, o también claro está, sentada en sus antecedentes tropicales. Sus figuras tienen carácter genérico. Son arquetipos. El hecho de no pintar sus carnes con el color de carne, sino ofreciendo verdes profundos, azules lívidos, morados, a los colores comple-

mentarios, en lo que las rodea o en la luz predominante, las convierte en entes espirituales, más bien cósmicos que específicamente terrestres. Lo mismo hay que decir de los demás factores que entran en cada composición. Y sin embargo, el modo de estar expresados, con el lenguaje formal y cromático que este distinguido pintor ha logrado hallar, los hace definidamente peculiares y distinguibles como productos plásticos de innegable fuerza individual.

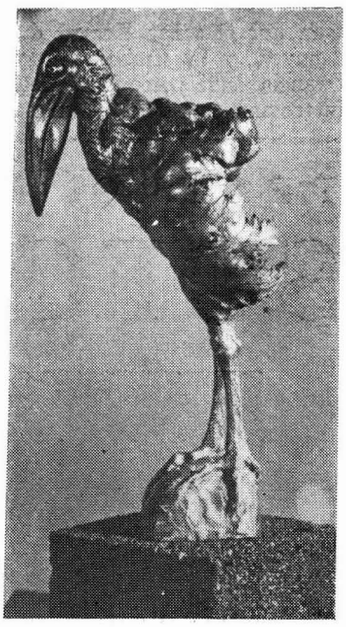
El arte de Orlando tiende, al parecer, hacia un intimismo moderno, que no es más que el acendramiento de un comercio cordial, constante y optimista, con la vida. No es un arte de quietud, sin embargo. Y, paradójicamente, sí lo es, y en alto grado. No es de quietud por que, esencialmente, representa la realidad en perenne proceso de transformación e interdependencia. Opone de tal modo, su concepto de lo plástico, al clásico de serenidad y estatismo. En cierto sentido, su estilo está muy cerca de un barroquismo de nuevo cuño, derivado —¡parece mentira!— del análisis cubista y del simultaneísmo futurista.

Pero, en su temática, en la que el acento se contrae preferentemente a la vida doméstica, sorprende uno la actitud anímica del pintor: aceptación sencilla de la vida sin complicaciones buscadas; optimismo jovial y sano, producto de una fe en la vida, despojada del contingencialismo que pasa y se va y no es lo esencial ni mucho menos; dulcedumbre de los goces simples; aptitud fresca consciente, de convivencia; recogimiento espontáneo y libre y extraversión saludable y purificadora.

Cuando el pintor sale de su rincón hogareño, la música —a la que tanto ama— le brinda otros motivos de especulación y de sincretismo espiritual. Pinta símbolos: guitarras, clarinetes, colocados sobre mesas; las páginas de notas, sobre atriles o en vecindad de otros objetos familiares. Pinta los propios músicos. El campo cubano, el campo mexicano, le brindan tipos de campesinos, los caballos, las vacas, los gallos... En el hogar, de regreso de estas breves excursiones al aire libre, le espera el gato a quien ama como si fuera un ente humano; los pajarillos dóciles y tiernos; los seres queridos, los amigos; y las flores, los frutos y dulces, en platos y fruteros. Todo el drama del mundo, todos sus accidentes normales o inesperados. La existencia, sopesada, diferenciada en sus valores, e implicaciones, admitida tan sólo como presencias vivas intrascendentes, o como partículas de una conciencia alerta y responsable, y nada más, pero nada menos. No hay nada que no sea entrañablemente humano en estas creaciones de arte, dichas con un lenguaje nuevo. Y este carácter, que muchos artistas de hoy ya no tienen —acaso por cerebraciones demasiado frías, o alejamiento de las cosas vitales— es la tónica que distingue a Orlando, en unión de un grupo escogido de pintores modernos de aquí y del resto del mundo.



Guillermo Toussaint: Mono jugando con calabaza



Escuturas de Francisco Albert y Miguel Arcos

INFORMACION Y COMENTARIOS

• Galería "Nuevas Generaciones".—*Lorenzo Morales Landyn*, médico rural en Chiapas y además pintor, descuella principalmente en sus dibujos impecables y en sus grabados. Su pintura, en cuanto al tema, está bien orientada y ofrece rasgos originales que pueden ser desarrollados en el tiempo satisfactoriamente. Aún no esta maduro lo que envía a esta exposición. Es demasiado "manierista", y su imitación de José Clemente Orozco es casi sacrílega, porque no es una influencia, sino casi copia, y los esfuerzos que hace para atenuar el efecto resultan verdaderamente dramáticos, peyorativos. Simultáneamente con esta exhibición hemos visto allí mismo excelentes cuadros de algunos de los más talentosos nuevos pintores jóvenes como *Gloria Iris Ayala, Roberto Doniz, Mario Orozco Rivera* y *Gilberto Aceves*.

• Instituto Francés de América Latina.—El México de 1840, visto por el pintor británico *D. T. Egerton*. El Director del plantel y la Embajada de Inglaterra, así como algunos coleccionistas han tenido la idea de presentar un buen lote de litografías y acuarelas así como óleos de este pintor que al igual que Moritz Rugendas y que Eugenio Lande-

Luis Filzer: Mercado en París

Feliciano Peña: La plaza grande

sio, nos ha dado excelentes paisajes urbanos y rurales del país, que no solo tienen un carácter artístico refinado y concienzudo, sino que constituyen verdaderos documentos históricos de inapreciable valor.

• "El Cuchitril".—Las esculturas —pequeñas estatuillas en su mayor parte— de *Guillermo Toussaint*, hechas en diversos materiales, tienen entre si diferenciaciones de estilo que desorientan un poco. Ciertas realizaciones en bloque cerrado y sobre todo algunos de los animales —vacas, caballos, un mono, etc.— demuestran que este escultor podría ser un magnífico animalista, entre otras cosas más afines a su temperamento.

• Galería Romano.—En homenaje a la memoria de *Leandro Izaguirre* (1867-1941) se exhiben algunos cuadros y dibujos de este noble pintor del siglo XIX (hay que considerarle así por sus tendencias técnicas y formales, sin duda alguna). Sobresale del conjunto su obra paisajística (acuarelas) clara, luminosa y fina. No es —no fué— feliz en sus escenas con figuras, demasiado académicas, demasiado duras, por no decir mediocres. En esta exposición se puede ver ésto en los cuadros sobre Cuauhtémoc y en aquellos "Desnudos al aire libre". La "Cabeza de Hombre" que figura aquí en una pobre copia del estilo de Rivera.

• Casa del Arquitecto.—No están a la altura de las reproducciones arqueológicas que ha hecho —como las de los frescos de Bonampak y otras no menos bien hechas— los cuadros de paisaje del trópico y aquellos basados en formas precolombinas, no suficientemente utilizadas para un "desarrollo" original y vigoroso, que constituyen esta exposición de *Agustín Villagra.*

• Galería José Clemente Orozco.—Algunos paisajes y bodegones, más que las escenas con figuras humanas, han sido las cosas más notables de la exposición de *Concha Toussaint.*

• Galería Proteo.—Una joven norteamericana— *Marcia Marx Bennett*— que reside en México, exhibe por primera vez su obra. No obstante su diversidad, —que muestra claramente en una joven artista, como es ella, inquietud e indecisión entre varios caminos igualmente atractivos— se advierte en su técnica y en el carácter serio y de gusto de sus pinturas, orientadas de preferencia hacia una especie de expresionismo, madera de artista. Le auguramos un buen futuro a quien presenta esos "autorretratos" tan llenos de fuerza, sin concesiones preciosistas.

• Galería de la Escuela de Pintura y Escultura —Esmeralda 14—.Dedicada al pintor *Antonio M. Ruiz*, que fué director del plantel, los actuales alumnos han querido solemnizar la inauguración de nuevos locales modernos y amplios, con una exposición un poco "informal" a juzgar por la ausencia de cédulas y otras cosas en la instalación, de algunas obras de los maestros y de ellos mismos. Por primera vez se exhiben grabados de la clase de Alvarado Lang, algunos muy prometedores, como por ejemplo, los de *Jorge García, José Antonio Araujo, Zepeda, Aceves Navarro* y *Armando Garfias Isas.* Entre los envíos de los alumnos de pintura se han destacado *Gloria Iris Ayala, R. Ayala, Rodolfo Gudiño, R. Solís, Mario Orozco Rivera,* principalmente.

• Galería Havre. Un recién llegado a la república del arte —*Luis Filzer*— constituye, en realidad, uno de los acontecimientos de más relieve en esta temporada. Tiene un estilo vigoroso. Pinta con grandes pinceladas, de un neoimpresionismo técnico, escenas y figuras tomadas de la realidad o inventadas por su fantasía o por sus recuerdos, que caen dentro de maneras expresionistas. Descuellan en este grupo de obras, sus retratos y los paisajes de Europa y de México, así como las estampas de asuntos bíblicos y reales, tomados estos "in situ", en sus viajes por la tierra de sus antepasados remotos, en Haifa y Jerusalem. Filzer emigró con su familia ucraniana, desde que tenía seis años —ahora anda en los treinta y tres más o menos— a México y tiene la ciudadanía de nuestro país. Ha estudiado en San Carlos y estuvo dos años en Francia e Italia, hace poco tiempo. Creo que tenemos en puerta uno de los pintores de México que más auténticas realizaciones de la escuela neorrealista ha de darnos en el futuro inmediato.

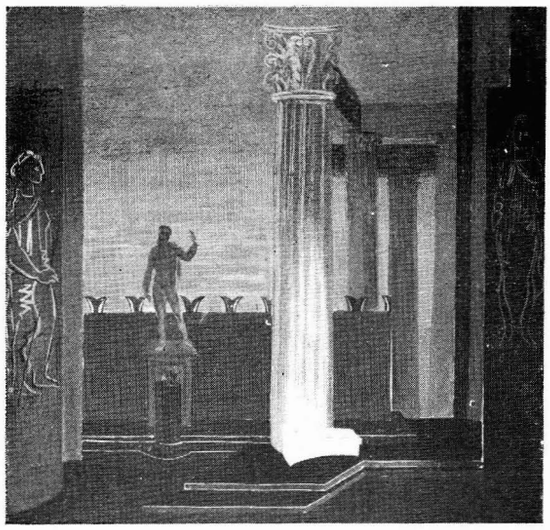
• Galería Ars.—Después de haber estado cerrada algún tiempo, esta galería exhibe ahora una curiosa colección de "bibelots" hechos por *Francisco Albert* y *Miguel Arenas,* con una utilización de formas de raíces o excrecencias vegetales y bronce, para producir estatuillas de animales, en su mayor parte, aves. Se trata de una forma, intrascendente, de aplicación industrial de materiales, con mayor o menor ingenio artesanal y cierta dosis de gusto, y nada más.

• Salón de la Plástica Mexicana.—Dos excelentes exposiciones de *Feliciano Peña* y *Celia Calderón de la Barca.* El primero ha acendrado aún más, si cabe, la luminosidad del ambiente en sus admirables paisajes, tan dentro de la noble tradición nuestra que arranca en Landesio y Velasco y se magnifica en Clausell, y en parte en Atl. La segunda muestra inquietudes y experimentos. Ya no está tan calcado su estilo en Castellanos. Comienza a tener cierta continuidad su modo personal de dibujar y de pintar, aun cuando en esta técnica no se muestre muy segura aún, sobre todo en la elección de una paleta afín a su temperamento. Ambos artistas, como otros que les han precedido en el tiempo, toman para sus desarrollos pictóricos escenas del México del sureste, que han visitado recientemente.

• Palacio de Bellas Artes.—La Cámara Sindical del Libro Ilustrado, de París, representada por el señor Evrard de Rouvre, y la Embajada de Francia aquí patrocinan una interesante exposición — en estos días— de libros franceses ilustrados, que se han publicado entre 1920 y este año. Descuellan el "Buffon", el "Chef d'oeuvre inconnu", de Balzac, "Góngora", ilustrados por *Picasso*; los "Diálogos" de Luciano, y "Cuentos", de Saroyan, con estampas del escultor *Henri Laurens*; "Pantagruel" y "El Satiricon", con unos deliciosos "grotescos" de sabor prehelénico, del recientemente desaparecido *Andrè Derain*: tres hermosos libros con ilustraciones de *Rouault*, entre ellos "Passion" de André Suarès; un "Lafontaine" con estampas de *Chagall*; "Pasiphae", de Montherlant, ilustrado por *Pierre I. Tremors,* muy en el estilo de Picasso. Figuran también *Maillol, Dufy, Matisse, Marquet, Alix, etc.* Hay un libro de poesía de Benjamín Peret ilustrado por *Tamayo,* y el álbum conocido de paisajes mexicanos de Robert Block.

TEATRO

SOFOCLES



Proyecto de la escenografía

EN LA UNIVERSIDAD

Por Francisco DE LA MAZA

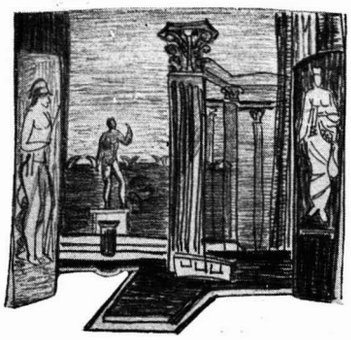
ES no sólo un descanso y un aliento, si no una necesidad, volver de vez en cuando al mundo clásico, al mundo de la forma y la belleza helénicas para que su ambiente y su recuerdo sature de fuerzas nuevas nuestra modernidad. Después de muchas, muchas comedias actuales, mexicanas y extranjeras, unas magníficas y otras medianas, se imponía un teatro diferente, viejo y nuevo a la vez, que nos desligara un poco, no del drama del hombre, que es el mismo siempre, si no de nosotros mismos, o más bien, de nuestro sentido del drama, de nuestra expresividad estética del teatro.

Cierto es que sigue siendo válida y lo será, la sentencia de Sófocles: "No digáis jamás que un hombre nacido mortal llega al término de su vida sin haber sufrido", pero hasta en el dolor hay matices, como en el llanto o en la risa. Y cada época ha sufrido y gozado de manera diversa.

¡Qué oportunamente el Teatro Universitario ha llegado para relevarnos de nuestra domesticidad, llevándonos a Grecia, al poner en escena el *Edipo Rey*, del más lírico y fino de los dramaturgos griegos! Lo que en Grecia fué espanto-

sa tragedia, luego convertida en obra de arte, es decir, el incesto, ahora es análisis psiquiátrico; el drama actual no ha conseguido darle categoría de obra de arte; la novela y la pintura se han encargado de ello. Y cuando el teatro ha intentado hacerlo, la grita de los filisteos le impone restricciones ¿Será que nos falta ese fondo moral que establecía el teatro griego? Pero, en todo caso, si no lo acusamos, es que no lo tenemos. Mas quede esto aparte para hablar, en bien y en mal, del *Edipo Rey* del Teatro Universitario, elogiando de paso a su director artístico, Carlos Solórzano, por su elección de la tragedia de Sófocles.

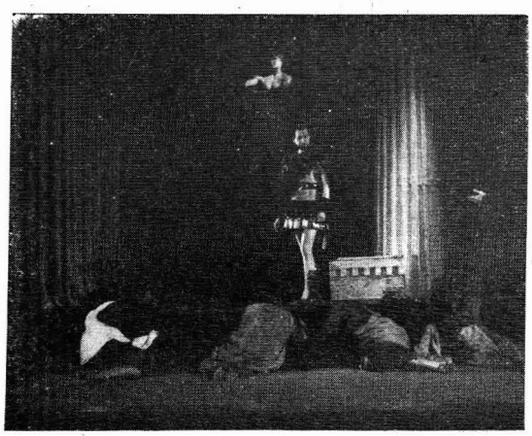
Lo primero que se lleva la atención del espectador inteligente de una obra de teatro, es su escenificación. Ella predispone a escucharla con más o menos emoción. Claro está que acaba por disolverse esta primera impresión, pues si a una mala escenografía corresponde una excelente dirección, casi logra borrarse de la retina el aparato visual de fondo para recogerse el ánimo en lo oído, recieron en escena? El Apolo no es tal, si no el Apoxiomenos de Lisipo; la Palas Atenea y la Artemisa, que están pintadas en forma que ni es realista ni estilización se nos vienen encima por su tamaño, ¿para qué este esfuerzo y este alarde si en el teatro griego todo está en



las palabras más que en el ambiente? Y peor es el vestuario, por ostentarlo los protagonistas: los coros son unas especies de magos orientales, con túnicas cafés y verdes, lo más lejos de las plegadas y ligeras túnicas de los griegos; lo único que les da apariencia de teatro clásico son las máscaras. Los personajes principales: Edipo, Creón, Yocasta, llevan trajes demasiado recargados de colorines. Los mejor vestidos son los guardias, excelentes figuras decorativas, tanto los hieráticos del fondo como el que comenta la muerte de Yocasta. ¡Y nada en blanco, como si no tuviéramos los ejemplos de las pinturas pompeyanas y los propios vasos griegos! Y a este propósito hay que recordar que bien vimos no hace mucho un antecedente admirablemente resuelto, si bien para ballet, en el *Agamenón* de José Limón: gris, blanco, negro, ropas ligeras.

...Ni realismo ni estilización...

Por otra parte, la dirección escénica de Francisco Petrone es excelente; hace olvidar su faldellín café y su capa roja y los hábitos asirios de los coros. No hay gritos ni exageraciones inútiles o baratas y logran los actores actuar con toda dignidad sin menoscabo del interés, para ellos y para quienes escuchamos, de lo que están diciendo. Hasta el mismo Petrone,



La dirección de Petrone fué excelente

vivido y sugerido de la obra escrita. O viceversa, una hermosa escenografía no disculparía jamás una torpe actuación ni compondría una mala obra. Lo mejor sería que todo fuera adecuado y perfecto... como si esto fuera humanamente posible.

En el caso de *Edipo Rey*, Miguel Prieto no estuvo feliz. Se comprende la dificultad de crear un escenario para el teatro clásico, pero creo que debieron tenerse en cuenta ciertas características históricas, por una parte, y por otra, recordar que cuando no tenemos los elementos suficientes, la salida única es la sencillez, lo rudimentario, lo sutil. Los teatros griegos eran al aire libre, sin decoraciones, ¿ por qué aquí abrumarnos con una enorme columna corintia —la menos usada por los griegos— y poner, en escultura y pintura, a los dioses, si éstos nunca apa-

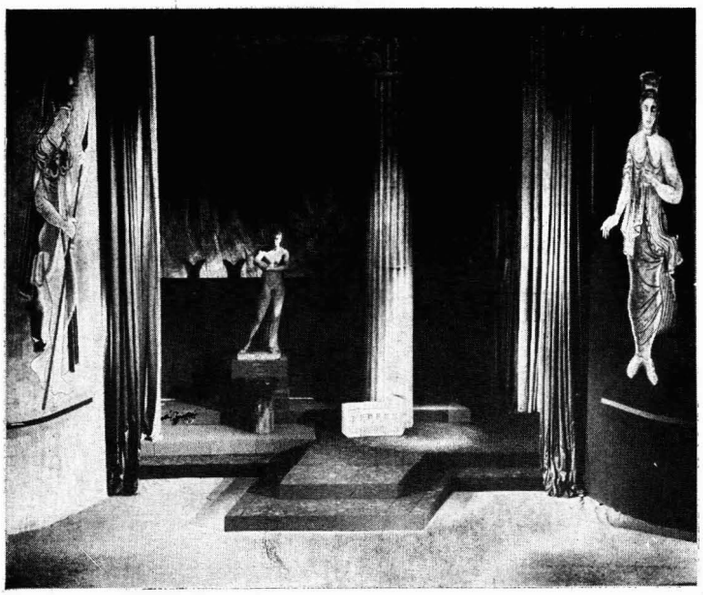
Diseños de vestuario de Miguel Prieto

actor de primera, llega a cierta frialdad, muy preferible, no sé si por temor de exaltar más allá de lo debido su tremendo y bien llevado papel. Logra Petrone una mesura en los movimientos de los actores —salvo el Corifeo— y un ritmo en la acción realmente ejemplares. Y me refiero al Corifeo, que encarna Ricardo Fuentes, porque es una lástima que un actor entusiasta, con tan buenas dotes, voz magnífica y clara dicción como Fuentes, se dedique a hacer coreografía en todo el escenario. Parece que le fué encargado diluir un poco el estatismo de la obra, pero, sinceramente, pasó a actitudes melodramáticas de ballet que

no le corresponden. Los coros se mueven con mejor acierto, salvo algunos momentos, como ese en que ponen cabeza con cabeza como en el momento inicial del futbol americano.

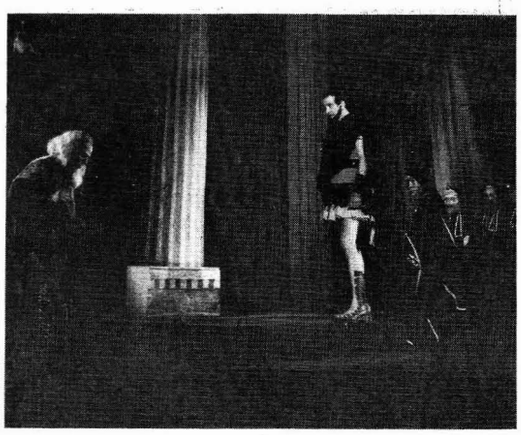
Tampoco es debida la forma de comenzar la tragedia con esos mendigos harapientos untados en el suelo a la oriental. Esos, a quienes dice Edipo: "Oh hijos, nueva raza del antiguo Cadmo" ¿pueden estar representados por una especie de apestados a la usanza de la pintura romántica "histórica"? "Prosternarse", verbo que emplea Sófocles, no es revolcarse en el suelo y luego salir de escena como caravana de paralíticos. Detalles hay también, si bien insignificantes, que hay que corregir, como el que Creón conserve toda la tragedia la corona de laurel que sólo debe traer como mensajero del oráculo de Delfos.

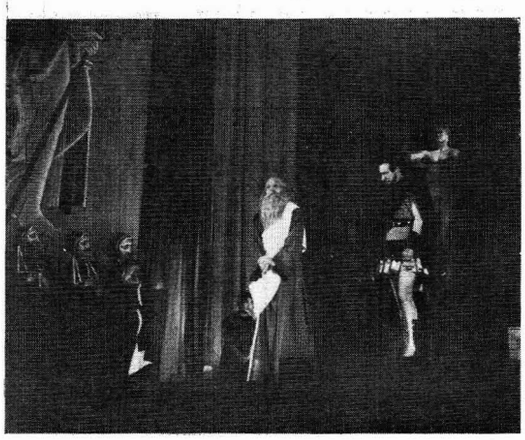
Mas fuera de esto, todos y cada uno de los actores merecen nuestro aplauso, además de



... escenografía realizada ...

Petrone. El Creón es Angel Merino, lleno de compostura y serenidad. Hortensia Santoveña, la Yocasta, trágica y alucinada, sin poder hacerlo mejor, tal vez por la funda de almohada con que la vistieron. Enrique Indiano y Yeyre Beirute muy dignos en sus papeles de ancianos. Así también Landa, a pesar de su corto papel, y Alvaro Matute, que sabe bien pasar de un convencido fascineroso o galán cinematográfico, a un noble pastor corintio. Luis Lomelí extraordinario en su pequeño pero difícil parlamento, tan importante en la obra, de cuya buena o mala exposición dependen los efectos finales de la tragedia. El joven David Hayat, a quien inventaron de lazarillo, pues que yo sepa no se le ocurrió a Sófocles, sale tan compungido y con un increíble traje azul rabioso, que distrae la espléndida escena final. Es mucho más dramático y teatral la soledad del Edipo ciego en la escena, quien, al final de su terrible monólogo, es conducido por el propio Creón.





... llevan trajes demasiado recargados ...

Estas observaciones, que no son de un crítico "profesional" —y por ello más desinteresadas, más auténticas y hasta tal vez más válidas— pero sí de un historiador, son con el fin único de mejorar el ya maduro y bien trazado Teatro Universitario, que está cumpliendo su verdadero papel poniendo en escena obras de carácter universal, sin ridículos nacionalismos.

Hacer buen teatro, de todas las épocas. Presentar obras diferentes a las que se ponen en todos los teatros y teatritos de México. Lograr todo el decoro posible. Entusiasmar a los jóvenes estudiantes ante un espectáculo que sea goce y ejemplo. Destacar futuros actores. Conocer, en fin, el arte dramático, es la cima a la que debe llegar, si es que no está ya en ella, el Teatro Universitario.

LA MUSICA

LOS SEIS ULTIMOS MESES DE 1954

Por Salvador MORENO

El año de 1954 fué pródigo en conciertos, aunque no siempre hayan sido de la más alta calidad. La presencia de algunos intérpretes eminentes no lograron darle a la *temporada* musical el nivel que desearíamos para nuestra ciudad, ya que unas cuantas individualidades valiosas no pueden formar un todo orgánico, una vida musical completa; faltó, por ejemplo, la espectacularidad de la ópera que, por su carácter híbrido, parece darle cuerpo y *fachada* a la atmósfera excesivamente transparente de la música. Las instituciones oficiales y las asociaciones civiles se esforzaron, como siempre, en ofrecer el mayor número de conciertos, única forma quizás de conseguir algún día que ese titánico esfuerzo no sea ya necesario, y el nivel a que se aspira fluya con naturalidad. Se distinguieron en esta labor además del Instituto Nacional de Bellas Artes y las escuelas oficiales de música, la Asociación Manuel M. Ponce, la de

Ramón y Enrique Serratos

María Bonilla

Concertistas Mexicanos, las de Cámara de México y San Angel, la Daniel y el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales. En otro número de esta revista, hicimos ya un balance de la primera mitad del año; ahora, pues, nos referiremos a los seis últimos meses de 1954.

• Julio. Coincidiendo con este mes, llegaron a su clímax las actividades musicales de la ciudad de México. Se distinguió, en primer lugar, la pianista María Teresa Rodríguez en sus tres recitales de la Sala Ponce. Michel Block en el suyo, que fué el último de la serie de la Asociación Manuel M. Ponce. Otros pianistas distinguidos fueron: Sulamita Koenigsberg, Rafael Borges, Silvia Ortega y la norteamericana Miriam Wagner. La soprano Ernestina Perea, los violinistas Enrique Serratos, en la Sala Grande de Bellas Artes, acompañado por Ramón Serratos, actual director de la Escuela Nacional de Música y Hermilo Novelo (acompañado por José de Jesús Oropeza). El violoncellista Guillermo Helguera, en la misma sala, acompañado por Salvador Ochoa. La Orquesta Sinfónica de la

Universidad inició, el día 4, su XVII temporada de conciertos. En el primero José Rocabruna, en los dos siguientes el norteamericano James Sample y en el cuarto José F. Vásquez. Como solista escuchamos al gran pianista Giorgy Sandor. La Orquesta Sinfónica Nacional dió fin a su temporada, teniendo en el *podium* a Sergiu Celibidache, y como solistas al violinista italiano Franco Ferrari. Los solos de la Novena Sinfonía de Beethoven estuvieron a cargo de Rosita Rimoch, Belén Amparán, Carlos Puig y Luis María Rosas. Con el carácter de extraordinario, Celibidache dirigió un concierto a beneficio de la propia orquesta. En este mismo mes dieron principio los Conciertos de Bellas Artes, en la sala Ponce, con la Orquesta de Cámara, dirigida por Luis Herrera de la Fuente. En los dos primeros participaron las cantantes Belén Amparán y Cristina Trevi, así como la pianista Gloria Zápari y el Quinteto de Alientos. Con diferentes actos el Departamento de Música festejó el ochenta y ocho aniversario de la fundación del Conservatorio Nacional. La Unión de Profesores de la Escuela Nacional de Música de la Universidad

Julio Jaramillo

hizo otro tanto, para conmemorar su veinticincoavo aniversario, conciertos y conferencias que continuaron hasta el mes de agosto.

• AGOSTO. La Orquesta Sinfónica de la Universidad continuó su temporada de otoño, bajo la dirección de los titulares: José Rocabruna y José F. Vásquez, así como de los directores huéspedes: Angel Muñiz Toca, Carl Garaguly y Jorge Mester. Los solistas que más se distinguieron fueron la cantante Josefina Aguilar y el violinista Toshiya Eto. El programa más interesante, el dedicado a la música española, en el que se incluyó la *Sinfonieta* de Ernesto Halffter, muy pocas veces escuchada en México. En los conciertos de Bellas Artes, de la serie iniciada el mes anterior, participaron algunos de los más destacados intérpretes mexicanos y los extranjeros que residen en el país; pudimos aplaudir al Cuarteto Bredo, a las pianistas Nadia Stankovich y María Teresa Dauplat, al cornista Leo Kreuz, al violinista Icilio Bredo y al fagotista Louis Salomos. De los mexicanos a María Bonilla, al cuarteto González, al tenor Carlos Puig y a los pianistas José Ordóñez y Salvador Ochoa. El Centro de Compositores Mexicanos del Instituto Mexicano-Norteamericano inició su primera temporada con un concierto en el que participaron el Coro de Madrigalistas, de Luis Sandi, y el Cuarteto Bredo. El programa tuvo el interés de incluir el Cuarteto No. 1 de Revueltas, tan injustamente olvidado, y el Cuarteto Atonal de Julián Carrillo, que sorprendió a los músicos, principalmente, por sus muchos aciertos y hallazgos. Dos guitarristas ofrecieron recitales en la sala Ponce: Gustavo López y Alberto Salas. La Dirección de Difusión Cultural de la Universidad organizó, con fines experimentales, el primer concierto formal en la Ciudad Universitaria, concierto que estuvo a cargo de la pianista Leticia Flores y la soprano Thelma Ferrigno. La cantante norteamericana Leslie Frick se despidió del público mexicano con un concierto formado con obras de compositores ingleses, alemanes, franceses, españoles, mexicanos y norteamericanos. La Sociedad de Graduados de la Escuela Nacional de Música, ofreció tres conciertos en el Auditorio del Seguro Social, participando en ellos algunos de los más distinguidos estudiantes de esa escuela. Las academias particulares también presentaron a sus alumnos, mereciendo especial mención los de la maestra Fanny Anitúa; los del bajo Sergio Morales y el tenor Paulino Sarrea. Queremos mencionar, además, a la pianista Silvia Ortega y el violinista Patricio Castillo Urquidi. Las Juventudes Musicales de México realizaron brillantemente sus planes musicales, presentando conjuntos corales, sinfónicos y de ballet, además de haber hecho oír a la gran soprano Irma González.

• SEPTIEMBRE. Este mes fué, quizás, el más luminoso en la vida de conciertos de nuestra ciudad, ya que en él se realizaron los tres recitales del maravilloso pianista Walter Gieseking, quien dedicó un programa íntegramente a obras de Debussy y otro a las de Beethoven. La Orquesta Sinfónica Nacional tuvo como único director de su corta temporada de otoño, a Georg Solti. En uno de estos conciertos participó el propio Gieseking y en otro el joven violoncellista Guillermo Helguera. El Trío Clásico de Alientos interpretó un magnífico programa en el Auditorio de Ingeniería de la Ciudad Universitaria, en el segundo concierto organizado por Difusión Cultural. El guitarrista Gustavo López ofreció un segundo recital, con igual éxito que el del mes anterior, y las pianistas Holda Zepeda en en la sala Chopin, y Ninfa Calvario, en la Ponce, demostraron sus dotes para el concertismo, y la Escuela Superior Nocturna de Música dió un modesto concierto a beneficio de la revista musical Partitura.

Quinteto de Alientos

• OCTUBRE. En los primeros días del mes, el INBA presentó en un concierto extraordinario a Walter Gieseking y la Asociación Musical Daniel a la cantante española Victoria de los Angeles, que entusiasmó al auditorio del Palacio de Bellas Artes en sus dos conciertos. La Sociedad de Música de Cámara de San Angel inició un Ciclo Beethoven, con el cuarteto Lener, correspondiendo a este mes seis de los primeros cuartetos del gran músico. El Coro de Madrigalistas, dirigido por Luis Sandi, ofreció los dos primeros conciertos de los cuatro anunciados y en los que se escucharon obras del repertorio universal, y de todas las épocas de la historia de la música. El guitarrista Gustavo López dió un tercer concierto en la sala Ponce, y un segundo recital la pianista Holda Zepeda.

La pianista francesa Fabienne Jacquinot se presentó con éxito de público y de crítica. La señorita Elizabeth Larios cantó, por primera vez, un programa completo en la sala Chopin. El Conservatorio Nacional organizó conciertos con algunos alumnos distinguidos como comprobación escolar. Lo mismo hizo la Escuela Nocturna de Música y la Escuela Nacional de Música terminó los conmemorativos, iniciados meses antes, con el Trío Clásico de Alientos. En el mismo mes el Ballet Mexicano de la Academia de la Danza, comenzó su temporada anual, con ballets nuevos y reposiciones de los que mayor éxito tuvieron en años anteriores. Los hermanos Kitain, a beneficio del Comité contra la Tuberculosis, ofrecieron dos conciertos de abono y los violinistas Urquidi y Luis Guzmán se presentaron en particular.

Rosita Rimoch

• NOVIEMBRE. La Orquesta Sinfónica de la Universidad, bajo los auspicios de Difusión Cultural, dió tres conciertos en la explanada de la Escuela Nacional de Medicina, en la Ciudad Universitaria. Estos conciertos de carácter popular, ya que la entrada a ellos fué absolutamente libre, tuvieron un gran éxito, y fueron, puede decirse, el acontecimiento musical del mes. La Asociación Música de Cámara de México ofreció los tres primeros conciertos de

su XIII temporada, estando al cuidado del violinista Aurelio Fuentes la dirección artística de los mismos. El cuarteto Lener, por su parte, continuó durante el mes el Ciclo Beethoven iniciado semanas antes y el Centro de Compositores Mexicanos, con obras poco tocadas de autores mexicanos, continuó la serie de su primera temporada. Las cantantes Celia Victoria y Marta Ivon fueron presentadas en conciertos de tipo profesional. El pianista Francisco Gyves fué aplaudido en dos recitales y las pianistas Nadia Stankovich, Nadya Vlachitch y María Stella Lechuga, no lo fueron menos en sus respectivos recitales. La Academia de Vilma Erenyi se distinguió en el concierto de niños en la ya vieja sala Schiefer. El premio Elvira González Peña para cantantes, fué otorgado a María Teresa Orgaz, en ceremonia organizada en el Conservatorio Nacional.

• DICIEMBRE. Este mes, el más pobre en la vida de conciertos capitalinos, sólo tuvo el interés del concierto en homenaje al maestro Manuel M. Ponce, por el pianista Carlos Vázquez, en el Club España y que fué el segundo de los dos organizados por esa institución como primeros intentos para darle a la misma un interés cultural. También debemos mencionar los conciertos del Coro del Conservatorio bajo la dirección de Jesús Durón, como último acto de los celebrados para conmemorar la fundación de esa escuela. No faltaron algunos conciertos de academias o de maestros particulares, pero sólo señalaremos aquí el de un grupo de alumnos de María Bonilla, en el Anfiteatro Bolívar, con un programa de gran calidad.

• Los conferencistas que más se distinguieron durante el año, al tratar el tema de la música, fueron: Carlos Chávez, con sus conferencias-concierto en el Colegio Nacional y en la Asociación Mexicana de Periodistas; Blas Galindo, director del Conservatorio en la suya de la misma Asociación, la del profesor Jean Tarneaud del Conservatorio de París, organizada por el Departamento de música del INBA; las del profesor colombiano Ernesto Martín, en la Escuela Nacional de Música y en el Instituto Mexicano-Norteamericano; la de los maestros Ramón Serratos y Jesús Haro y Tamariz en la Escuela Nacional de Música, y la de la Sociedad Mexicana de Musicología, con el doctor Jesús C. Romero a la cabeza.

EL CINE

Por Carlos VALDES

EL trigo joven. El guión de esta película está tomado de la novela *Le Ble en Herbe* de la desaparecida Colette. El argumento trata el despertar de las inquietudes sexuales del adolescente, de una manera sutil y penetrante. El "espíritu" francés se muestra capacitado para tratar temas difíciles, una vez más, sin caer en la grosería. Dos jóvenes se aman con un amor tranquilo y puro, que pasa casi sin transiciones de la amistad de dos niños al amor de dos jóvenes, hasta que una mujer entrada en años llega a la playa donde veranean los enamorados. Esta mujer madura, rica en dinero y habilidades amorosas, es la manzana de la discordia que deslumbra al joven, y sume en la oscuridad de los celos a la muchacha. Pero todo termina bien, cuando la mujer se marcha, y los jóvenes se reconcilian. Las vacaciones han terminado; ellos tienen que volver a la realidad cotidiana. Nicole Berger y Pierre Michel Beck a pesar de su juventud cumplen con su papel en forma muy decorosa, tienen por delante un gran porvenir artístico. Edwige Feuillere, tan segura de sí, tan elegante y plena en su belleza madura, como siempre, desempeña su papel de "mujer fatal" haciendo palidecer a los personajes que la rodean. Esta es una buena película; pero no es de las "inolvidables", aunque abunde en momentos afortunados, y sea difícil precisar cuáles son sus defectos. Recuerdo una película también basada en una novela de Colette, que se titula *Chéri*, en la que casi se repite la misma situación del amor entre un joven y una mujer vieja, y la diferencia de calidad artística está en favor de esta última cinta a pesar de los años transcurridos desde su filmación, y esto que muy pocas son las películas que resisten al tiempo.

... el despertar ...

... con talento y sin él ...

... el verdadero actor: Versalles

• *El santo de Enriqueta. La Fete a Henriette.* En esta divertida comedia demuestra su ya proverbial ingenio Julien Duvivier. Esta vez, Duvivier encuentra un argumento bastante original. Las dos maneras que existen de hacer una película: con talento, y sin talento. Dos productores cinematográficos discuten la mejór manera de realizar la película que les urge llevar a cabo por poderosas razones económicas. Ambos sugieren las ideas que les vienen a la cabeza. Uno de ellos, el que no tiene talento, pero que se cree poseedor del secreto del "gusto del público", sugiere situaciones truculentas y absurdas, mientras que el productor "con talento" trata de corregir y de sacar con felicidad a los personajes de las difíciles situaciones en que los ha metido su compañero "sin talento". Así es que, la película transcurre como si fuera un río en el que corrieran dos corrientes de aguas de diferente color, de las que a ratos predomina una y luego la otra. En resumen, esta es una comedia fina y muy francesa, y la que, como pide el comediógrafo Jardiel Poncela, tiene como fin la búsqueda de la poesía. Se distingue por su buena actuación Michel Auclair, el galán joven de *Las Dos Verdades*, que ya es un firme valor del cine francés.

• *Si me contara Versalles. Si Versailles M'etait Conté.* A pesar del imponente número de artistas de varias nacionalidades que toman parte en el desarrollo de esta película, los actores no pasan de ser una mera excusa para decorar los aposentos del magnífico palacio que es Versalles. El verdadero actor de esta película es el Palacio de Versalles, cuyos interiores y exteriores, son fotografiados con gran amor y profundo sentido histórico. Por exigencia de "taquilla", seguramente, Sacha Guitry no es del todo fiel a la historia de la monarquía francesa, pero por lo menos demuestra tener un gran "sentido histórico". Guitry es consciente de la importancia que tuvo la monarquía francesa para la historia de su país, y no menos de la obra de arte que legaron los Luises a la humanidad, Versalles. Sacha Guitry, como actor, goza representando su papel de Luis XIV "viejo". La primera parte de la película es la más detallada. En la segunda parte los sucesos se dan más aislados dentro del tiempo, aquí la mayoría del público pierde el hilo de la historia. Muchos son los artistas que en sus breves papeles se esfuerzan en sobresalir, pero el público apenas los reconoce.

Siempre hay que desconfiar de los films de grandes conjuntos, pero en este caso, las palabras del productor nos ofrecen una buena excusa: los Luises dilapidaron el dinero de Francia, pero hoy ese capital nos paga dividendos cuando contemplamos Versalles.

• *La Posada Roja.* Esta es una comedia de enredos y truculencias, en la que la actuación de Fernandel es el principal atractivo. El argumento: un matrimonio de viejos de apariencia inofensiva se retira a la soledad de una posada, que alquila con la esperanza de enriquecer con el producto de los valores que roba a los viajeros, una vez que asesina a éstos y los entierran en el patio. Los viejos son secundados en sus actividades delictuosas por un sirviente negro. Su hija, bella joven casadera, también los ayuda, y esperan casarla con un sargento de policía. El negocio prospera aun en aquel paraje solitario. El primer rollo comienza con el arribo a la posada de un coche que se pierde en la tormenta. Los viajeros son numerosos y ricos. Los viejos se frotan las manos de contento, pensando en las ganancias. Pero al rato llegan también a la posada un monje (Fernandel) y su acompañante, un joven novicio. El joven novicio y la hija de los posaderos se enamoran a primera vista, quieren casarse en el acto, esto es el principio del fin del "negocio" de los viejos. Después de muchas peripecias, el monje descubre las intenciones de los posaderos, y violando el secreto que recibe en confesión, denuncia a los criminales a la policía. En pocas palabras, esta es una película en la que los detalles se olvidan pronto; pero en la que la actuación de Fernandel y el "espíritu francés" destacan del conjunto.

LIBROS

COATLICUE

Por Sergio FERNANDEZ

LA ya numerosa producción del crítico de arte Justino Fernández, tiene ahora un nuevo volumen [1] que la imprenta de la Universidad Nacional de México ha publicado recientemente: *Coatlicue. Estética del Arte Indígena Antiguo,* proyecto de la serie del IV Centenario, bajo los auspicios del Centro de Estudios Filosóficos. Este libro no es sino el primero de una serie de tres, los dos últimos "Estética del Arte de Nueva España" y "Esética del Arte Moderno y Contemporáneo" en preparación, los publicará el Instituto de Investigaciones Estéticas de la propia Universidad.

Pocas obras escritas sobre arte antiguo mexicano de la seriedad y el mérito de "Coatlicue". Su estructura, bien pensada, es bastante sencilla. Una *Advertencia* y después una *Introducción,* esta última a manera de primera parte, en la cual el autor se sitúa dentro de la crítica histórica de arte, y nos muestra la posición estética válida para él y desde la cual se lanzará a hacer la interpretación e investigación de Coatlicue, para después completar su visión estética del arte mexicano hasta nuestros días con los dos volúmenes mencionados. En seguida viene —como segunda parte— toda la crítica que Justino Fernández hace de la que, desde el siglo XVI hasta nuestros días, han realizado tanto autores extranjeros como mexicanos acerca del arte antiguo de México. Como tercera y última, está propiamente el enfoque que personalmente hace el escritor de "Coatlicue", así como sus consideraciones finales. Un prólogo de Samuel Ramos completa el estudio.

La *Introducción,* que tiene como espina dorsal el pensamiento filosófico de Heidegger, nos dice que Justino Fernández nos comunicará parte de esa visión estética del arte mexicano, con la cual no hará sino darnos a conocer la confesión de las experiencias que, frente a Coatlicue, sintió el escritor. Para él, la máxima forma de preocupación que tiene la existencia humana es desde luego la imaginación en su forma creadora. Es ella la que hace que el arte sea posibilidad y realización; la que transforma la "realidad cruda de la existencia" en "sueño poético" que al mismo tiempo revela la finitud y contingencia del ser del hombre. Así, toda creación por parte de éste no será sino un espejo que refleje la "muribundez que somos", por lo cual el arte, como una de esas creaciones, nos hace ser conscientes del ser que somos, vida y muerte, en profunda autocomprensión. El criterio estético con el cual actúa Justino Fernández nos es prontamente advertido. Considera a la estética como una "teoría de la sensibilidad" antes que hacerlo en su sentido moderno común, que sería más bien una "ciencia de la belleza". Advertencia que, como él mismo lo dice, se irá reafirmando a medida que el libro tome cuerpo. Naturalmente no se queda sólo en esa teoría de la sensibilidad. Después —en un segundo plano— vendrá la investigación histórica conveniente para situar y complementar esa "conmoción sensible", pues de otro modo la interpretación sería errónea por incompleta, pues sólo arrojaría a la luz de la inteligencia su vivencia hedonista. Por ello Justino Fernández concluye que la estética "no deja de ser *ciencia* en cierta medida"; de ella hablará en cuanto lo que *es para él,* de lo que *le parece a él.* Apoyado en Ortega y Gasset y en Ramos, para los cuales la estética es, respectivamente, *el nombre genérico de innumerables valores,* y *en concreto una constelación de valores,* Justino Fernández prefiere hablar no de "valores", sino de "intereses", humanos, desde luego; cree por tanto que no se puede hablar de ella como algo "separado del complejo que la produce", pues de esta suerte sería tanto como hacerla un ente ideal, lo cual le restaría su sentido vital. Y es aquí cuando se postula en contra de la corriente del "arte por el arte" al afirmar que "La belleza del arte, del hombre, nace de la existencia humana y es para ella". No es belleza "en cuanto tal", "pura" o "en sí misma" por el contrario es la "belleza *impura*" por ser histórica. Así, la belleza no es, no podrá ser nunca "ecuménica" (acertada expresión); jamás podrá ser *una* sino muchas: una pluralidad. Se tendrá que hablar de bellezas, que no de la Belleza; habrá tantas cuantos sean capaces de percibir los hombres en sus distintas e innumerables posiciones históricas que les toque vivir. Y porque "somos ante todo y sobre todo moribundos y contingentes hasta que un día dejamos de ser moribundos para ser muertos", le parece a Justino Fernández que la belleza suprema es aquella que apresa contenidos trágicos; es por ello "la más auténtica clase de belleza que se pueda concebir". Lo otro será lo inauténtico, aquello que exclusivamente muestre, en última instancia, lo "bonito", que es "una pequeña belleza intrascendente".

Obvio es decir que, ya desde ahora se nos está revelando

1 JUSTINO FERNÁNDEZ. *Coatlicue Estética del Arte Indígena Antiguo* Imprenta Universitaria. México, 1954. 290 pp.

Coatlicue como una de esas bellezas que el hombre puede crear y percibir; que su belleza será emocionante y dinámica, dispuesta sólo a dispararse frente a hombres cultos que tengan, además de una posición estética semejante a la del autor del libro, una sensibilidad que capte ese tipo de belleza tan alejado del clásico helénico.

Equipado con estos elementos Justino Fernández revisará, una a una, las fuentes históricas que lo remitan no sólo a Coatlicue, sino a todas las producciones indígenas que hayan merecido la crítica a través de cuatro y medio siglos de historia. De Cortés, el Conquistador Anónimo, Bernal Díaz, López de Gómara, Fernández de Oviedo, Sahagún, Benavente y Durán (que forman el proceso crítico del arte indígena admirado pero incomprendido), pasa a estudiar lo que él llama "Apertura hacia el arte indígena", tomando de nuevo a Gómara e incluyendo a Sigüenza y a Gemelli Carreri. Luego estudia a Márquez y a Humboldt ("reconocimiento del arte indígena") para pasar a la etapa de "negación y afirmación del arte indígena" compuesta o constituída por Couto, Orozco y Berra, Chavero y Gamio. A Revilla lo coloca, por su posición como historiador, entre los críticos del siglo XX, y de él hasta Toscano que significa "la conquista del arte indígena", como *arte*, incluye los interesantes ensayos de Eulalia Guzmán y Edmundo O'Gorman ("La cuestión del arte indígena"). Esta crítica de la crítica del arte prehispánico mexicano no sólo junta en un solo libro las opiniones que se han escrito en México sobre tan singular materia (lo que es en sí un mérito), sino que le permiten al escritor rechazar o aceptar los juicios que analiza, de acuerdo con su credo estético, y lo nutren para poder llegar, al fin del libro, a hacer una crítica de Coatlicue apasionada e interesante, novedosa y aguda.

Pero aún hay más: "Coatlicue" contiene, asimismo, la interpretación que los críticos e historiadores extranjeros han hecho sobre el arte indígena mexicano. El procedimiento es semejante. Spinden, Saville, Lehmann, Joyce, Vaillant, Morley y Kubler, así como los "estudios de conjunto" de Solá, Kelemen, Pijoan y Westheim son vistos meticulosamente, como lo fueron, en su caso, los estudios de los historiadores españoles y mexicanos.

En todo este rico material, Justino Fernández ha visto un proceso crítico del arte indígena antiguo que constituye su estética misma y ha encontrado, según lo resume con habilidad: "admiración e incomprensión en el siglo XVI; apertura, gusto y curiosidad en el siglo XVII; reconocimiento en el siglo XVIII; negación y afirmación en el siglo XIX, "un nuevo punto de partida para su comprensión, desde los supuestos mismos de las culturas y sus logros, a las puertas mismas del siglo XX". Aun cuando desde el XIX se hayan afirmado, por decirlo así, las expresiones indígenas como arte, sobre todo en Revilla, que vió en ellas una clase especial de belleza, pero consideradas como inferiores a las "clásicas" concepciones estéticas, y en Tablada, que las elevó al nivel de "las grandes bellezas dadas al mundo", no son sino Guzmán y O'Gorman quienes observan el fenómeno desde un punto de vista más profundo. Guzmán lo enfoca desde "el punto de vista formal" y "el de la unidad de las culturas", considerando las producciones indígenas "como obras maestras de la escultura mundial", pero viendo a Coatlicue, no obstante, como "espantosa". O'Gorman, por su parte, abandona la clásica posición tradicional y da un valor positivo a la "imperfección", a la "monstruosidad", como expresión del sentido mítico. Justino Fernández reconoce que la marcada por O'Gorman es la vía más acertada y precisa para solucionar el problema de si el arte indígena lo es o no; de si lo fué para los mexicanos tal como puede serlo para los hombres de hoy. Si no se resuelve primero esta cuestión, será falso "levantar —dice O'Gorman— toda una estructura estética y presentarla como descripción de la propia y específica de la sensibilidad artística de ese pueblo". Después el escritor recogerá, más adelante, nuevamente el pensamiento de O'Gorman.

En cuanto a la crítica hecha por extranjeros, Justino Fernández después de su revisión, afirma que "es un hecho... que... las expresiones plásticas de las culturas indígenas antiguas han sido aceptadas como arte", aun cuando en general no justifiquen el por qué deban tomarse en esa forma, es decir, como *arte*. De esta manera Justino Fernández empieza ahora, en la última parte de su libro, a analizar con detenimiento la monumental escultura azteca, elegida, según él, por ser el monumento que mejor representa la cosmovisión de los antiguos mexicanos. El empeño que sigue no deja de ser "ambicioso" si se tiene en cuenta que lo que le interesa es la obra de arte vista "en toda la complejidad que en verdad presenta". Es natural que no se detenga en lo puramente sensible, en la emoción producida, sino que ahonde por todos los medios posibles el fenómeno y lo aprese así en forma más eficiente.

De inmediato nos hace saber Justino Fernández que no comulga con la idea de que el pueblo azteca haya sido inferior, por ningún sentido, a otros pueblos antiguos del continente americano. Concibe a la azteca como una cultura de plenitud y madurez, compiladora, además, de las culturas antecesoras a ella y exponente grandioso de su complejo histórico. La tónica —mérito en este caso— que el crítico le encuentra a la escultura mexicana antigua en particular es su "vigor dramático" en la cual jamás ha sido sobrepasada por ninguna otra. Coatlicue no sólo nunca le pareció espantosa a Justino Fernández, sino que, atrayente, fué para él "la imagen más rotunda del misterio". Esta escultura presenta todos los rasgos y características de una gran obra de arte: "El escultor —nos dice Justino Fernández— consiguió expresar a maravilla un mundo de formas dinámicas, pero domeñado, limitado por las grandes estructuras fundamentales: La cruciforme y la piramidal". Dominio del intelecto y de la razón, estrechamente relacionados con la concepción religiosa, sobre un mundo de fuerzas caóticas y misteriosas, que acaba por ser ordenado y claro en su concepción —rígida y dinámica a la vez— y por lo tanto en su expresión formal. No es una mentalidad "prelógica" la que concibió a Coatlicue, por el contrario, sus estructuras son de una clara lógica y sus formas de una sensibilidad vigorosa y altamente imaginativas".

Nada puede ser azaroso en una concepción tan original y contundente como es Coatlicue; nada tampoco sobra o falta en ella. Todo tiene un sentido. La descripción de la colosal estatua es minuciosa, precisa, exhaustiva. Y una vez examinados los elementos formales (reales y simbólicos) de Coatlicue, Justino Fernández pasa en seguida a desentrañar el misterio de la diosa hurgando el mundo mítico en donde reside.

La concepción azteca del mundo, ya se advirtió desde un principio, es dinámica; hay en ella una constante de creación y de destrucción que no es sino un ser y un dejar de ser al mismo tiempo. Coatlicue es un vínculo, un puente entre ese mundo mítico y la existencia humana; punto de unión entre la esfera humana y la divina. Una vez interpretados los elementos simbólicos de Coatlicue, resulta evidente que no es simplemente la deidad de la Tierra, pero si se quisiera interpretar como tal, había de ser en el sentido de una complejidad de relaciones con "una serie de deidades y mitos cosmogónicos y cosmológicos y con el género humano". La concepción cósmica del azteca —esto debe aclararse de manera definitiva— "consiste en la divinización del cosmos y no en la humanización de los dioses"; sólo así se explica que su concepción artística haya sido abstracta y simbólica y no naturalista. Así, Coatlicue permite al pueblo azteca convivir con los dioses; tener a la diosa para sí es como poseer al cosmos entero, simbolizado, pero no por eso menos poderoso y actuante. El estatismo de la cultura azteca no es, por tanto, sino aparente y falso. El ser de ese pueblo se revela definitivamente como lucha: es el suyo, bien lo dice Justino Fernández, un "ser guerrero", ya que no es otro, tampoco, el ser de sus dioses. Y el azteca es, indudablemente, como sus deidades. Esto remite al autor a considerar a la conciencia azteca en lo fundamental como mítica; es decir, los aztecas "vivieron sus mitos como la última y verdadera realidad y eso le da a su escultura un profundo sentido espiritual".

Pero ahora nuevamente se recoge en el libro la cuestión planteda por O'Gorman. ¿Es Coatlicue *arte* para los aztecas? Justino Fernández responde que no le será si la pregunta se plantea en el sentido del "arte por el arte". Si en cambio *arte* (que por lo demás no hay en nahuatl palabra alguna que designe el concepto), significa la representación de "ciertas formas, con ciertas proporciones, intereses e intenciones para objetivar ciertas ideas o creencias, o mitos, de manera que el objeto mismo conmueva, emocione por sí de inmediato y revele o comunique aquellos contenidos"; si todo ello sucede, entonces, concluye Justino Fernández, Coatlicue sí cumplió su finalidad como *arte* para el pueblo que la creó, aun cuando haya sido interpretada de manera distinta por el pueblo que por los sacerdotes. Coatlicue es un "enjambre de deidades", por eso es "la fuerza cósmico-dinámica que da la vida y que se mantiene por la muerte en lucha de contrarios tan necesaria que su sentido último y radical es la guerra".

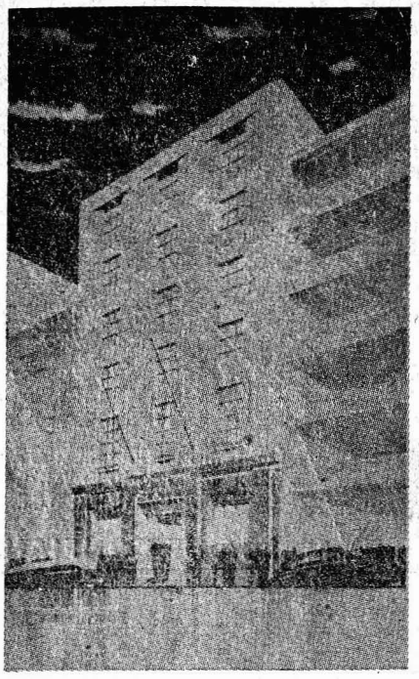
Una vez resumido, a grandes rasgos, el libro de Justino Fernández, sólo queremos agregar que es, sin duda, una aporta-

INDUSTRIA NACIONAL QUIMICO FARMACEUTICA, S. A. de C. V.

y sus divisiones

BEICK FELIX STEIN	5 de Febrero 174
CASA BAYER	San Juan de Letrán 24
COMPAÑIA GENERAL DE ANILINAS	Insurgentes Norte 200
DIVISION DE INSECTICIDAS	Atenas 38-B
DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA	Av. la Paz y Tecoyotitla
FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"	Calzada de la Viga No. 54
INSTITUTO BEHRING	Av. la Paz y Tecoyotitla
LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION	Lomas Sotelo, Tecamachalco, D. F.
LABORATORIOS CODEX	Nardo No. 75
LABORATORIOS FARQUINAL	Nardo No. 185
MERCK-KNOLL-SCHERING	Versalles No. 15

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.



Oficina Matriz:
Venustiano Carranza
Número 52
México, D. F.

Sucursal "Mante":
Esquina Juárez
y Ocampo
Cd. Mante, Tamps.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

SIEMPRE PRODUCTOS DELHER DE CALIDAD ADELANTE

Delher, S.A.

INSURGENTES 207 BUCARELI Y GENERAL PRIM. ARTICULO 123 No. 62

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de

PEPSI-COLA

Calle Doce Nº 2,840. Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola
Clavería Sur. Mex. 38-24-65.
MEXICO 16, D. F.

LO TIENE TODO!

Belmont Extra

... aroma!
... sabor!
... frescura!

NUEVOS Y MEJORES TABACOS !

BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD CON UN SOLO JABON COLGATE

DICE *Chula Prieto*

Usted también, como la chulísima artista de cine Chula Prieto, cuide su cutis dándose diariamente un baño de perfume con el Nuevo Jabón Colgate...único hecho a base de cold-cream para blanquear su cutis y con lanolina para suavizarlo y embellecerlo. Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

LAS ARTISTAS DEL CINE MEXICANO LAS MAS BELLAS DEL MUNDO USAN SOLO JABON COLGATE

70-54

HECHO CON LANOLINA Y COLD-CREAM

PERFUMADO INTENSAMENTE

ción grandemente valiosa para entender nuestro pasado indígena en forma menos deficiente. Un estudio consciente de la escultura azteca Coatlicue realizada por un arqueólogo no cabe duda que sería un complemento al que ahora nos ofrece Justino Fernández, más, sospecho que no cambiaría la concepción fundamental. Habría, naturalmente, discrepancias, pero ellas ayudarían en gran modo a afirmar la interpretación que el hombre de hoy día hace del mundo indígena pre-hispánico para de esa manera comprender más claramente nuestro ser histórico actual. Por supuesto que no cabe aquí tratar ni siquiera los problemas centrales del libro y lo que de novedoso tenga la actitud estética de Justino Fernández, eso tiene que ser materia de otros ensayos.

SEIS CUENTOS ENMASCARADOS [1]

Seis narraciones saturadas de una imaginación ágil, sostenida, como el zumbido y el vuelo de una avispa. Fuentes tiene la inteligencia a flor de piel y transpira imaginación por cada poro. Sus influencias son las de Michaux, Swift, Paz... pero allí está él vivo todo el tiempo, igualmente ocupado en quehaceres ociosos, raspando el musgo de un Chacmool o pensando que en México "hay que matar a los hombres para poder creer en ellos". Le quitan el sueño los ídolos que todavía danzan bajo la tierra.

De pronto se le olvidan los ídolos, y se pone a Trigololibiar tan contento y feliz que hasta se le pasa la mano. La Trigolibia es el valor supremo. Por todas partes se levantan nusitanos, peruplos, tundrisios y troperetas, gimiendo y proclamando los derechos quiméricos del hombre, hasta que se olvidan de la Trigolibia consiguiendo así su mejor defensa.

Y ahora lo encontramos en una vieja mansión del Puente de Alvarado en calidad de calefacción. Su prosa la ambienta; mira por una ventana el pequeño jardín y cierra los ojos. Una llovizna pertinaz lo envuelve todo. Se traslada a Flandes ¡Memling!, y vuelve con los ojos cerrados al jardín, donde ve a una viejita octogenaria, flaca, vestida de negro y con la falda hasta el suelo que va "recogiendo rocío y tréboles". Sale de su ensueño al ruido sordo de los tranvías y sinfonolas; al sol monótono de Puente de Alvarado.

Despierta en Panamá formulando la "Letanía de la Orquídea". Muriel siente comezón, y ve en el espejo que le nace una en la rabadilla. "¡Chimbombó! ¡Chimbombó!" Lo que sigue pudiera ser una denuncia contra la perversión sexual y las ambiciones del dolar. Cuando Muriel se corta la flor para ver si nacen otras en grandes cantidades y poder venderlas caro, brota del lugar una estaca que irrumpe entre sus piernas. La sangre corre "rajante por las entrañas del hombre".

"Sambú, Chitré, Penomé. Michan, Cocolí, Portogandí".

"Por Boca de los Dioses", es quizá un relato algo desordenado, en el que se siente el desahogo del autor. Arremete contra disfraces y posturas. Don Diego, bastón y halitosis, encarnan la tradición frente a Oliverio tan exaltado, aunque menos rabiosos que él. Se enfrascan en una disputa en torno a un lienzo del XVIII y un Tamayo de 1958. Oliverio toma la boca de la figura del cuadro, y la tira en una cubeta. El resto de la narración está teñida de muecas, de horror, y de delirio de persecución precortesiano.

Leémos: "El que Inventó la Pólvora". Aquí habla Fuentes de la ignorancia y de la última moda como responsables del snobismo de nuestra época, y este a su vez, del progreso, la industria, y las actividades civilizadas. Cita palabras de un ingeniero norteamericano que recoge Huxley: "Quien construya un rascacielos que dure más de cuarenta años, es traidor a la industria de la construcción".

Todo se disuelve en el tiempo a velocidad vertiginosa, por que el espacio de utilidad de las cosas se reduce a segundos. Bicicletas, cuchillos, tenedores; los cepillos de dientes en la boca, se convierten en culebritas de plástico. La ropa cae en jirones, y los colores de las corbatas se separan y la emprenden como mariposas. Los aviones explotan en el aire y los edificios se derrumban cuando se les ha cumplido el plazo justo. La algarabía industrial alcanza un maremagnum de locura, en el que los obreros ganan cantidades fabulosas, pero es tal la producción y el consumo que ya apenas pueden dejar las fábricas. Las calles se inundan con montañas de mercancía inservible, que se derrite con el uso más mínimo. El dinero deja de circular por que los productores y consumidores, hacen de los dos actos uno. En fin, todo se consume en la acepción total de la palabra... hasta no quedar "más muebles en el universo que dos estrellas, las olas y arenas". Fuentes toma unas ramas secas, las frota durante mucho tiempo, y nace la primera chispa...

Así terminan *Los Días Enmascarados* que nos permiten desenmascarar a Carlos Fuentes en su primer libro, lleno de aciertos y atropellos. Lo vemos enterrado en un mundo en el que se mueve y respira la asfixia a sus anchas .Es

1 CARLOS FUENTES, *Los días enmascarados*. Los Presentes. México, 1954. 104 pp.

PRETEXTOS

Por Andrés HENESTROSA

Es profanación el vergonzoso olvido de los muertos. Es iniquidad el olvido de los escritores a quienes debemos una hora de deleite y la simiente de una palabra oportuna. Burlarse de las alegrías, nada más porque un día superamos sus móviles, es iniquidad. Va para tres meses que murió Eugenio D'Ors, el de las glosas estrictas y enamoradas: Xenius, *el catalán glosador, y casi ninguno de nosotros que lo leímos tanto le ha dedicado unas líneas de recuerdo. Es verdad que el primer responsable de ese olvido era él por haberse quedado atrás de su historia cuando sobrevino la guerra española. Entonces lo olvidamos, le afeamos su conducta, lo apostrofé "infeliz". Y nos prometimos no volver a sus libros y olvidar sus enseñanzas. Y lo hemos cumplido. Pero olvidar, verdaderamente olvidar sus libros, cuándo. De ellos dos quedan en casa:* La bien plantada *y* Cuando ya esté tranquilo, *si bien hace mucho que no los veo. Por una de esas casualidades que tanto abundan, hasta el grado que pueda decirse que lo maravilloso es lo cotidiano, esos fueron el primero y el último libro de Eugenio D'Ors u Octavio de Romeu, como también solía firmar, que leí. El uno en los inicios, el otro en las postrimerías de mi formación literaria. Porque en mis tiempos, los escritores españoles merecían una frecuentación que ahora apenas si se insinúa en los jóvenes lectores; y eso a pesar de que nos eran familiares los autores en lengua extranjera. Ahora parecería salvajismo, señal montaraz, signo cavernícola, traer bajo el brazo a Galdós, a Pereda, a Valera. Entonces no: qué bien sabíamos coordinar y armonizar, conciliar y avenir a Góngora y Quevedo, con Rilke y Cocteau; a Galdós y a Stendhal; lo nuestro con lo del mundo entero. Y esto hasta en los más europeizantes, que ya comenzaba a haberlos. D'Ors fué muy leído por los críticos de aquellos días; un eco de sus reflexiones sobre artes plásticas, sobre filosofía, sobre literatura, puede descubrirse en más de un contemporáneo de entonces. Más de un matiz de su estilo, también. ¿No está dedicada a Enrique Díez-Canedo uno de los libros de poemas más señalados de aquella época?*

D'Ors era en cierto modo americano. Su madre había nacido en Cuba. Y tenía, según su propio decir, vuelta hacia Cuba la fantasía, como Heredia el de Los Trofeos, *el parnasiano. Alfonso Reyes —¿se puede hablar de estas cosas sin mencionarlo?— refiere en alguno de sus libros —¿*Reloj de sol, Los dos caminos*?— que cuando lo conoció pudo percatarse desde luego que no tenía acento madrileño ni catalán, sino que hablaba como nosotros los americanos, tributo, me pregunto, a la tierra materna? Sin embargo, no son frecuentes en los libros de Eugenio D'Ors las alusiones a América, ni a sus cosas, ni a sus autores. Eso hay que buscarlo en Valera, en Unamuno, en Díez-Canedo, tan diestro éste en la caza de libros viejos, como lo era el catalán.*

Era un escritor muy afectado. Su afán de ser conciso, lo llevó a una nueva manera de abundancia, de retórica. Como el diablo de Borges lo dijo de Gracián, de D'Ors y de Azorín, *pudiera decirse que son unos charlatanes del aforismo y de la concisión. Sus glosas, él fue quien las calificó de estrictas, estuvieron siempre sembradas de agudezas, de desenlaces repentinos, de divagaciones sorpresivas. Gustaba del ritornelo, de volver a la misma palabra, a la misma idea como si les buscara asonancias y consonancias, que las tienen. Glosarse para evitar repetirse, era uno de sus recursos. Citarse por sus pseudónimos, era otro. "Quisiera, decía Octavio de Romeu, quisiera que cuando fuese llegada la hora, poder morir en brazos de un amigo tal que habiéndonos amado de toda la vida, no nos llegásemos a hablar de tú, jamás." Texto que ahora recuerdo, sin responder de su autenticidad, puede darnos una idea de sus procedimientos... Pero dijimos que es profanación vergonzosa el olvido de los muertos, iniquidad pagarles a los escritores con burlas. Y yo quería poner sobre su sepultura un cemplolxúchitl, por la gozosa entretención que me dieron sus libros:* La bien plantada, *en la mañana;* Cuando ya esté tranquilo, *por la tarde.*

literario, y le gusta el juego que disfraza su angustia personal. Le interesa la fisonomía real a través de la mascarilla. Casi todas sus figuras son de día de muertos, aunque no de azúcar, sino más bien de musgo, de carne tumefacta adornada, y de lodo visceral.

Podrían señalarse dos características que operan en su favor y en su contra. Primero, una juventud desbordada y su extrema facilidad. Segundo, su inteligencia con la que imagina, y que se encuentra en primer término a lo largo de su relato.

Su enmascaramiento nos da toda la sensación de arte por la ficción que encierra; su fluidez y su lenguaje, pero sin embargo, hay en ello todavía más malicia que verdad. A Fuentes, como buen equilibrista, le gusta jugar con el peligro, y si a veces da una que otra maroma inesperada, no cae, por que la cuerda es su elemento.

Diremos que hay en él un escritor que posee un instrumental barroco y la valentía necesaria para no permitir que le tapen la boca fácilmente. Su talento para recrear formas que hará suyas, es innegable. Carlos Fuentes retrata con hiel y agudeza el carnaval en que se vive. Su estilo me parece bueno aunque un poco recargado. Podría usar la escoba, y dar más estructura a los relatos sin perder su magnífica espontaneidad.

¿Qué más pudieramos decir en nota tan breve? Que su pluma posee mayor vigor que otras de cimentado prestigio. Lo lleva de la mano un demonio de cola corta con el que comenta sus hazañas: diabluras pulcras, ácido satíricas, de gracia festiva y retozante humor negro calcinado a costas de la "buena vida" y de utopías.

Carlos Fuentes se ha librado del fastidio recreándolo en su prosa punzante, alerta; jugando con la pedacería que ve en su derredor.

Los Días Enmascarados que editan "Los Presentes", son una aportación valiosa al cuento mexicano.

A. B.

Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI.* Nueva edición, por Agustín Millares Carlo. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 586 pp.

Esta nueva edición de la famosa obra de Icazbalceta contiene importantes adiciones y notas históricas bibliográficas y críticas, así como valiosos apéndice e índice analítico, debidos al bibliógrafo y paleógrafo Agustín Millares Carlo.

La primera edición de 1886 era ya casi inasequible. De allí la importancia de la publicación que comentamos. Además de los 116 impresos mexicanos, del siglo XVI que Icazbalceta conoció y describió, Millares Carlo la ha complementado con otros 63 impresos que el autor en su época no había conocido. En el apéndice, figuran en breve relación, otros 85 impresos del siglo XVI, de los que no se conoce ningún ejemplar, pero cuya existencia consta de modo mas o menos seguro; en fin también cita Millares Carlo otros 48 impresos del mismo siglo XVI "existentes, por lo común, en forma fragmentaria, la fecha o el impreso de los cuales no pueden precisarse, o sólo son susceptibles de ser indicados de modo conjetural". Es decir que la obra ha sido básicamente ampliada con los resultados que la investigación bibliográfica ha obtenido desde 1886 a la fecha.

Parece interesante señalar que de las 312 referencias bibliográficas que en total incluye Millares Carlo como impresos en México entre 1539 y 1600, hay un porcentaje bastante elevado, teniendo en cuenta la época, de obras que interesan al antropólogo en el amplio sentido de la palabra. Así tenemos, sobre todo en el aspecto lingüístico, libros tanto de índole religiosa como gramáticas y vocabularios en idiomas nativos; hemos encontrado: en mexicano o nahuatl (47), en tarasco o lengua de Michoacán (17), en otomí (4), huasteco (3), zapoteco (5), mixteco (6), chiapaneco (2), popoloca (1), maya (1), matlazinga (1), lengua chuchona de Tepexic de la Seda (1), zoque (2), chinanteco (1), tzendal (1), zotzil (1), etc. Igualmente merecen mencionarse los tratados de Medicina y Cirugía de Bravo, López de Hinojosa y Farfán, así como la interesante obra *Problemas y secretos maravillosos de las Indias,* de Cárdenas.

En la "Noticia acerca de la introducción de la imprenta en la Nueva España", Millares Carlo hace un examen crítico de las fuentes utilizadas por Icazbalceta y las posteriores especificadas por Wagner, Valton, etc., llegando a la conclusión de que no hay pruebas acerca de la llegada de una imprenta a México con el primer Virrey D. Antonio de Mendoza en 1535, y menos todavía en 1532 como afirma Fray Gil González Dávila; y que lo único seguro es que Juan Pablos, cajista, llegó a México hacia septiembre de 1539 con la imprenta de Juan Cromberger, impresor, según contrato firmado entre ambos en Sevilla el 12 de junio de 1539; documento que Millares Carlo transcribe en las pp. 42-45. *La escala espiritual para llegar al Cielo,* de San Juan Clímaco parece ser la primera obra editada en México, en traducción castellana de Fray Juan de Estrada (pp. 28-29), reconociendo que hasta la fecha no se conoce ningún ejemplar de tal publicación.

J. C.

Alfonso Reyes, *Trayectoria de Goethe.* Breviarios, 100. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 178 pp.

Literatura y vida marchaban para Goethe a un mismo trote. "No halla posible describir una emoción sino bajo el choque del momento"; y de aquí su condición proteica. Los personajes goethianos laten, están vivos, y Alfonso Reyes los rastrea por la existencia del poeta: registra los lunares, reconoce los gestos, compara telas y descubre en las obras la verdadera contextura de los personajes. Así da con el *Meister,* con *Helena,* con la serie de Mefistos que circulan por el camino de Goethe. Muchos de sus maestros se confunden, para gestar más adelante un sólo ser, en una curiosa urdimbre de rasgos demoníacos. Y Goethe, verdadero camaleón, no sabe cuál de sus dos manos es la mano de Fausto y cuál la del suicida. Es uno de esos hombres que caminan soldados a su obra; sus libros grillete de papel, frenan su paso.

Al hablar por ejemplo, de la facilidad de Goethe para improvisar poemas en distintos metros, "prestidigitador que se saca cintas de la boca", Reyes hace notar que *Meister* toma de su creador esta virtud y compone un drama entero durante una jornada. En la imagen de un arpista vagabundo protegido de Goethe, se halla también la fuente del arpista que, como un acorde musical, aparece en el Meister. La *Margarita* del Fausto es un complicado tejido de personajes reales; en ella convergen, semejantes a ríos de carne, la muchacha obrera de Francfort de quien se enamoró Goethe en su juventud, y otras mujeres. Y así, en la *Ifigenia* o en el *Tasso,* asalta a Goethe el alma de Carlota de Stein, uno de sus más importantes y prolongados amores.

Este breviario marca en realidad una triple trayectoria: la del hombre, la del poeta y la del sabio. "Ultimo humanista", le llama Alfonso Reyes; pues la época de Goethe hace ver todavía menos difícil la posibilidad de codearse con toda la cultura, aspiración que en las actuales condiciones, no parece realizable, Goethe se preocupa profundamente por las ciencias naturales, pero estudia a Kant con sintomática desconfianza. La filosofía de Goethe "es demasiado material", dice Schiller. El autor del Fausto no explota esa facultad totalizadora que permite al filósofo aprehender, en los fragmentos de la realidad que se le brindan, la totalidad de un ser no detallado, (como dijera Simmel acercándose a la heideggeriana "vaga comprensión del ser"). Goethe, por lo contrario, no parece inclinado a practicar las disciplinas estrictamente filosóficas; parece recrearse en la tarea de presentar al mundo en sus detalles, como si pretendiese hallar así las ocultas leyes universales de la armonía.

Cada vez más semejante a Fausto en su avidez vital, Goethe fulgura en Alemania con su labor incansable de poeta y de sabio. Baña en su espíritu a los que lo rodean y apunta con su inquietud a la brillante y fecunda generación romántica.

E. L.

Paul Westheim. *El Grabado en Madera.* Traducción de Mariana Frenk. Breviarios, 95. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 297 pp.

"La imprenta siempre ha sido para mí un milagro, parecido al del grano de trigo que se vuelve espiga. Milagro de todos los días y por eso más grande aún: se siembra un sólo dibujo y se cosechan muchísimos", dijo Vincent Gogh; y este es en efecto el mejor epígrafe que pudo escoger Paul Westheim para iniciar su libro. Westheim observa en todo momento que la fuerza del grabado consiste en su formidable poder de difusión, lo que lo convierte en una eficaz arma ideológica y social. El grabador hace un trabajo más visible que los más ostentosos murales; por pequeños que sean sus dibujos, él traza en realidad enormes caracteres. El grabado se levanta frente a todas las miradas, corre, es un arroyo de tinta que tarda mucho en secarse.

Westheim presenta aquí, con numerosas ilustraciones, un erudito estudio sobre el grabado en madera desde el siglo XIV hasta nuestros días. El libro, publicado en alemán desde 1921, incluye ahora dos capítulos que reseñan las actividades de los grabadores

mexicanos y el estampado en el México precolombino.

A partir de la Revolución el grabado en México se distingue del europeo y del norteamericano. Nuestra *bola* estremece al país en todos sus rincones, marca la vida de todos los habitantes y produce, como otras revoluciones semejantes, una transformación en el ideario de un gran número de artistas. La consigna es entonces: hacer arte popular. "El cuadro de caballete, diálogo íntimo entre artista y espectador es rechazado por la exaltación revolucionaria", por ser "cosa privada, por burgués, anticuado y, en todos sentidos reaccionario"; aunque desde luego no deja de producirse por completo. Se propone un cambio absoluto de la actitud pictórica: hay que mudar de pinceles, de sitio para pintar, de público; sólo quedan las manos, esa especie de pinzas, esos *útiles* pegados al hombre. Los artistas mexicanos se deciden por el grabado en madera y en linóleo considerando la ventaja de su fácil reproducción; y en esta forma se trata de relacionarse con las masas temática y espiritualmente. La diferencia entre el nuevo grabado de Gauguin o de Munch y el de México, reside para Westheim en que aquél, "parte de una renovación del oficio", y éste, "de la renovación de los contenidos".

La Revolución, con ser tan importante en este sentido, no es sin embargo para Westheim el único factor determinante de la originalidad en el nuevo grabado en madera. La formidable contribución de José Guadalupe Posada (cerca de 20,000 grabados), se ha convertido en el México postrevolucionario en la base de toda la producción de las artes gráficas. Posada conscientemente en la temática popular, es un elemento indiscutible del impulso revolucionario en el grabado, como lo es también, sin duda, la costumbre iniciada en el siglo XVI de educar al pueblo por medio de la estampa.

Es de esperarse que esta aguda y consistente obra permita en verdad, como el autor lo desea, una más profunda comprensión del grabado mexicano y de las corrientes extranjeras que dentro de él se funden y asimilan.

E. L.

José Cárdenas Peña. *Retama del olvido y otros poemas.* Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 56 pp.

Este poemario consta de tres partes.

La primera, *Retama del olvido,* se divide en siete partes, y las dos últimas son sonetos, forma extraña a la libertad con que se inicia esta corriente lírica. Este poema elegiaco canta a la muerte como tema universal. La inspiración es romántica. La imagen de una rosa se repite aquí, una y otra vez, asociada a la idea de la muerte. Aunque Cárdenas Peña no logra plasmar plenamente su sentimiento, éste es genuino, de primera mano, no está constreñido por un tratamiento riguroso de tachaduras.

El poema a Fedra, de tema erótico, se divide en tres partes, éstas son por igual luminosas, estructuradas con una voluntad creadora poderosa, limpias de los prejuicios empobrecedores de la moda.

Sonetos en la tierra de Dante. Esta última consta de tres sonetos descriptivos, que no son los mejores del libro, ya que la inspiración de Cárdenas Peña se desenvuelve con más provecho en la libertad.

C. V.

Carlos Eduardo Zabaleta. *La Batalla y Otros Cuentos.* Ediciones Letras Peruanas. Lima, Perú, 1954.

El novelista peruano Carlos Eduardo Zabaleta es aún muy joven, tiene 26 años, pero su obra es ya bastante extensa, cultiva la novela, el teatro y el cuento y ha hecho abundantes traducciones, entre ellas Música de Cámara de James Joyce publicada en Lima, en 1953. En 1951, mereció el Premio Nacional Ricardo Palma.

Los cuentos que se acaban de editar bajo el título general de *La Batalla,* son los mejores de cuantos se han escrito en el Perú en estos últimos años; en ellos podemos apreciar el dominio técnico del cuentista y al lado de la fluidez y claridad de su prosa, múltiples hallazgos poéticos como, por ejemplo, cuando describe el sacrificio de un cóndor en una fiesta indígena: "aquella araña gigantesca y fantasmal, durmiendo en el centro de sus hilos, en su nidal de sogas y correas".

Es muy arbitrario afirmar como se ha hecho que Carlos Eduardo sea heredero de los cuentistas peruanos que cronológicamente lo anteceden. Su obra, aparte de ser muy personal está más cerca de la poesía que del ejercicio retórico: más cerca de la vida que de la literatura.

A. L.

Malraux, Breton, Silone, Koestler, Hook, Aron. *Arte, Ciencia y Libertad.* Asociación Mexicana por la libertad de la cultura. México, 1954.

En este libro se reproduce un ensayo interesantísimo de André Breton, aparecido en el semanario *Arts* en noviembre de 1952, intitulado: ¿Por qué se nos oculta la pintura rusa contemporánea?

El autor protesta con palabras de Marx el control del arte por el Estado, establecido en la U. R. S. S.: "Admirais la riqueza inagotable de la naturaleza. No exigís que la rosa tenga el perfume de la violeta; pero lo más precioso que existe, el espíritu, no debe estar facultado para ser sino *de una manera* . . . Mi propiedad es la forma, constituye mi individualidad. *El estilo es el hombre.* ¡Y hasta qué punto! La ley me permite escribir; pero a condición de hacerlo en un estilo distinto del *mío.* ¡Tengo derecho a mostrar la figura de mi espíritu; pero antes debo encerrarlo en los *doblecés prescritos*! ¿Qué hombre de honor no enrojecería ante semejante pretensión? Karl Marx. *Oeuvres Philosophiques.* Tomo I.

Con su habitual agudeza crítica Breton nos muestra los errores y atentados causantes de la miseria por la que actualmente atraviesa la pintura rusa, ilustrando su exposición con los argumentos, listas de temas, prohibiciones y procesos que sustentan el llamado "realismo socialista".

Los otros ensayos, publicados en el mismo volumen son: *Rehabilitar al hombre y recordarle su grandeza,* por André Malraux; *El derecho de cada ser humano y su alma,* por Ignacio Silone; *El falso dilema,* por Arthur Koestler; *Ciencia y materialismo dialéctico,* por Sidney Hook, y *La verdad de clase y la verdad nacional en las ciencias sociales,* por Raymond Aron. De los trabajos enumerados el de Sidney Hook es el más importante, estudia en él las verdaderas relaciones que hay entre ciencia y materialismo dialéctico, desechando el presupuesto soviético de que la validez del comunismo trae consigo la del materialismo; siendo así que en todo caso es el materialismo quien daría validez al comunismo. Pecado original éste, fuente de equivocaciones nocivas para el libre desenvolvimiento de la ciencia. Tal el caso de la negación del psiconálisis y la teoría de la relatividad.

A. L.

***Sexto Congreso del Instituto Interamericano de Literatura Iberoamericana.* Agosto-septiembre de 1953. Homenaje a Hidalgo, Díaz Mirón y Martí. Imprenta Universitaria. México, 1954. 282 pp.**

El presente libro recoge los trabajos del Sexto Congreso de Catedráticos de Literatura Iberoamericana que se reunió en la ciudad de México el año de 1953. En este volumen encontramos un variado conjunto de temas y firmas, que en la brevedad de una reseña es imposible comentar una por una.

El licenciado Luis Monguió, lamenta la ignorancia, aun de los europeos cultos, que existe sobre nuestra literatura, por lo que considera un deber de todo americano con conciencia cultural: "profundizar y acendrar cada vez más nuestro trabajo para que extraños y propios se percaten mejor de los valores de la literatura, faceta de la cultura y del mundo iberoamericano". Luego deslinda el deber: ". . . seguir historiando la literatura iberoamericana, dentro de sus límites, pero alcanzando hasta sus extremos límites y dimensiones . . ."

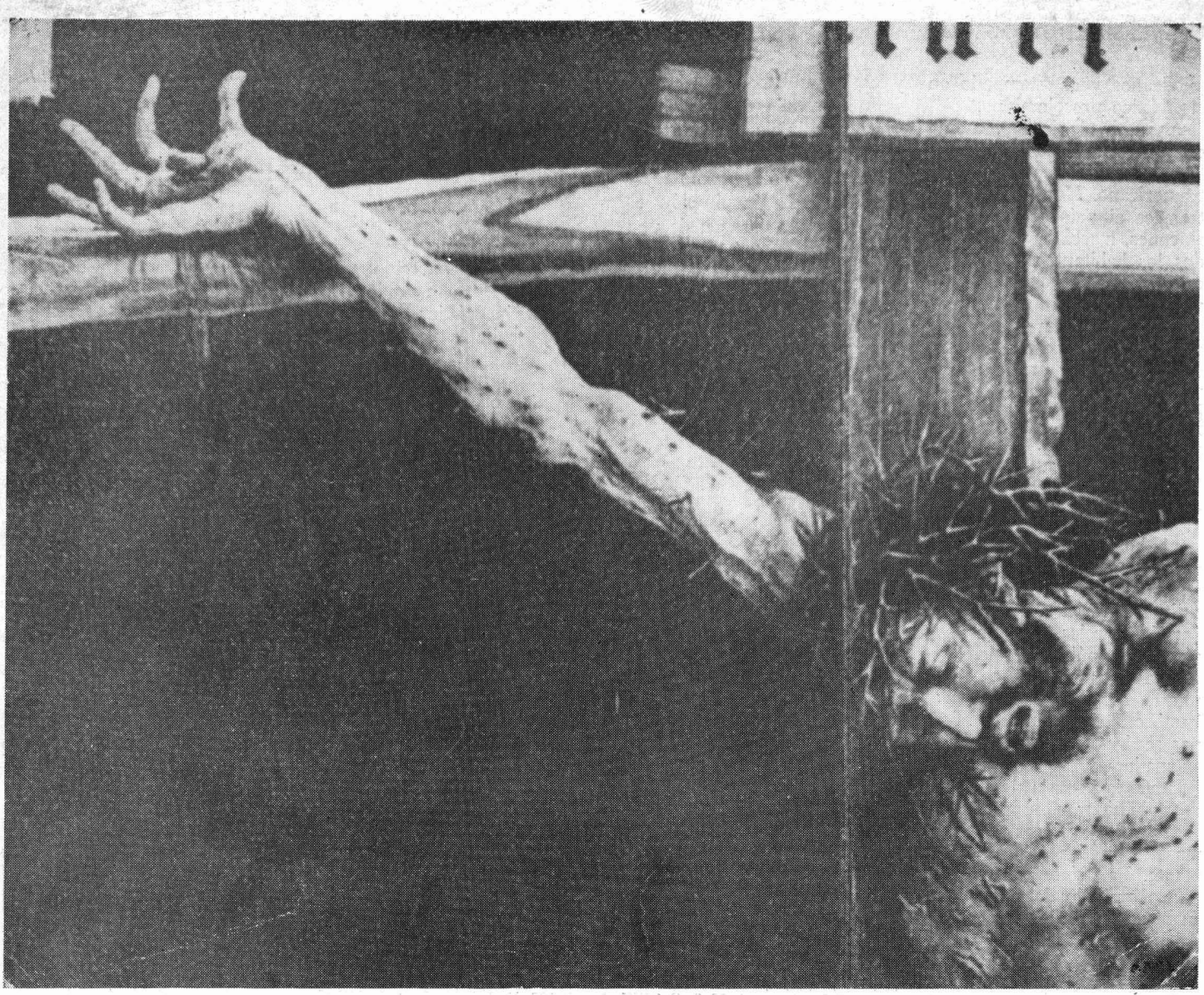
John E. Englekirk, en *Walt Whitman, "indomable e intraducible",* severo enjuicia a los traductores del poeta norteamericano. No se salvan Vasseur, ni Zardoya y León Felipe, ni nuestro Usigli. Disgusta al crítico el que los traductores no sean fieles al espíritu de Whitman.

Gabriele von Munk Benton, en *La selva como símbolo en Tierra de Promisión,* estudia el influjo de la naturaleza americana en la poesía de Eustasio Rivera. Concluye: "El tema de Rivera es americano; las influencias que le estimularon, cosmopolitas. Sus sonetos nos hacen presente el hecho de que, a pesar de que se aprovecha de un ambiente particular, el poeta hispanoamericano sondea un problema internacional y universal — el del hombre que se busca a sí mismo a través de su soledad interior".

Antonio Castro Leal y Arturo Torres-Rioseco, tratan el mismo tema, *Salvador Díaz Mirón.* El primero se ocupa de su vida y el segundo de la poesía del autor de *Lascas.*

Manuel de Ezcurdia, de la Universidad de California, en su *Trayectoria novelística de Agustín Yáñez,* saca interesantes conclusiones de la obra en que se ocupa, y destaca la importancia de la técnica moderna empleada por Yáñez en sus novelas.

C. V.



Gruenewald, fragmento de La Crucifixión

V E R

(Viene de la pág. 16)

representar un dolor espantoso. Pensemos, por ejemplo, en Gruenewald, en la crucifixión del altar de Isenheim. Vemos a Cristo, colgado de la cruz, un ser atormentado. Las vigas se doblan hacia abajo, tanto pesa el cuerpo, clavado con toscos clavos de carpintero en la madera apenas desbastada. El hombro, salido de la articulación; los dedos señalan convulsamente hacia arriba. Es la carne que grita. El artista no nos describe el dolor; lo vemos, lo vivimos nosotros. La función de líneas, colores y masas es recrear en nosotros la visión del artista.

Expresión. Forma que se ha vuelto expresión.

Traducción de Mariana Frenk.

Daumier: Vagón de tercera clase

Siqueiros: Nueva resurrección