

LA PINTURA CONTEMPORANEA

Por Justino FERNANDEZ

LA primera cuestión que salta a la vista es si en verdad la pintura contemporánea es uno de los grandes temas de nuestro tiempo. Pero, además, ¿qué es un *gran tema* de nuestro tiempo?, y ¿qué es la pintura contemporánea?, y ¿por qué es la pintura contemporánea uno de los grandes temas de nuestro tiempo?

Por mi parte, entiendo por un gran tema aquel que por su importancia, profundidad y volumen, no puede pasarnos inadvertido, o mejor dicho, no podemos ignorar, si es que pretendemos estar en un nivel de la cultura

Dedico esta conferencia a la memoria de mi maestro Manuel Toussaint, Director que fué del Instituto de Investigaciones Estéticas. No es mucho este modesto recordatorio y homenaje personal, pero bien sé que no le disgustaría y que ustedes se unirán a mi buena intención. No se trata de poner en relieve sus méritos ahora, mas quiero hacer notar que el maestro Toussaint, muy conocido como historiador y crítico de nuestro arte colonial, no se circunscribió a ese campo de estudio y que sus intereses espirituales e intelectuales abarcaron otros aspectos de la cultura nacional y universal, y entre ellos el de la pintura contemporánea. Ya su monografía sobre Saturnino Herrán indicá que su comprensión del arte de nuestro tiempo era amplia y sincera, como tiene que ser en todo verdadero historiador, cuya mirada ha de extenderse no sólo al pasado remoto, sino al inmediato. Del maestro Toussaint, aprendí mucho; por ello y por el respetuoso afecto que nos unió a lo largo de treinta años, quiero recordarlo aquí ahora como si estuviera presente.*

como hombres conscientes de cuanto nos atañe vitalmente. ¿Es posible —pregunto— llamarnos hombres cultos y desconocer el nivel histórico del arte, de las cien-

cias, del pensamiento, de los problemas religiosos, políticos y sociales, en suma: de la historia contemporánea? Claro está que, como no somos dioses, no podemos poseer la *omnisciencia*, ni conocer todo lo enunciado en un mismo nivel, pues siempre nos llevarán nuestras inclinaciones por algún rumbo especial y nuestra limitación nos obligará a detenernos en las fronteras de lo que nos es total o parcialmente in-

* Conferencia del ciclo "Los grandes temas de nuestro tiempo", organizado por la Dirección General de Difusión Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Diciembre 9 de 1955.



... ha expresado la realidad de la existencia humana ...

SUMARIO: *La pintura contemporánea*, por Justino Fernández • *La feria de los días* • *Los aztecas de Vaillant*, por Alberto Bonifaz Nuño • *Poemas*, de Jorge Hernández Campos • *La tesis*, un cuento por Máximo Magdaleno • *Montalvo y Cervantes*, por José Rojas Garcidueñas • *Historia documental de mis libros (VII)*, por Alfonso Reyes • *Ciencia*, por Marcos Moshinsky • *Artes plásticas*, por J. J. Crespo de la Serna • *El cine, ilusión y oscuridad*, por Moisés González Navarro • *Carla de Inglaterra*, por Irene Nicholson • *Un realismo poético*, por Tomás Segovia • *Libros*, por Claudio Esteva, Fabregat, Enrique González Rojo, Alberto Bonifaz Nuño y Raúl Leiva • *Pretextos*, de Andrés Henestrosa • *Dibujos* de Vicente Rojo • *Fotografías* de Ricardo Salazar y José Verde.

comprensible. Pero, en general, el público está más dispuesto a respetar la ciencia, aunque le sea incomprensible, y dispuesto a opinar sobre el arte, como si se tratara de algo común y corriente para lo cual no fueran necesarios conocimientos especiales, además de una sensibilidad cultivada. En suma y a la postre, los distintos aspectos y sentidos humanos de la cultura de un tiempo pueden reducirse a un corto y fundamental repertorio, que coincide con las preocupaciones de otros tiempos, de todos los tiempos, si bien el por qué se preocupen en un tiempo u otro los hombres, y las pretendidas soluciones que hayan dado a sus problemas, es la variedad que hace la historia. Y esta variedad es la que provoca un rasgo fundamental de la existencia humana, que puede decirse que consiste en un sentido de conflicto.

Tener conciencia y conocimiento de un aspecto fundamental de la cultura de un tiempo es tener conciencia, en cierto modo, de los otros aspectos; es poner en un primer plano el aspecto particularmente interesante en un momento, pero iluminado por el resto de la cultura de nuestro tiempo.

Pero, ¿qué debemos entender por *nuestro* tiempo?, porque no se trata meramente de que sea *nuestro* el lapso cronológico que vivimos, sino de lo que cada quien siente, entiende e imagina como su tiempo propio en convivencia con los demás. Y en esta variedad de sentimientos, entendimientos e imaginaciones surgen los conflictos personales, y las soluciones de pretendida universalidad. Es evidente que si a un africano del Congo se le ocurriera hoy día pensar en su tiempo, lo que sintiera, pensara e imaginara sobre él sería muy distinto de lo que un pintor francés o un mexicano sienten, piensan o imaginan; y, más aún, existirán diferencias entre dos artistas o personas de un mismo plano cultural y tiempo y así hasta el infinito. Esta variedad de tiempos, de hombres, es lo que hace la riqueza de la historia y también, claro está, del arte.

Un gran tema de nuestro tiempo —y quizá debiera decir, para ser preciso, de *mi* tiempo— es la pintura contemporánea; no conocerla es tanto como estar ignorante de los descubrimientos científicos, aunque sólo seamos conscientes de ellos a grandes rasgos, o por sus efectos; es como ignorar las corrientes importantes del pensamiento contemporáneo; es como si no se tuviese siquiera alguna idea de las grandes obras literarias, musicales o de cualquier otro género; es como si se ignoraran los grandes cambios de la historia; es como si se ignorara la historia, que es tanto como decir: el hombre.

Si es verdad que lo anterior puede decirse en general y de cualquier época, también lo es que si no se tiene amplia y profunda conciencia del propio tiempo, no se puede tenerla tampoco de otros tiempos. Porque la conciencia del pasado, tanto como del futuro, dependen de la conciencia y comprensión del presente. Hay que estar alerta y tener el sentido de muchos aspectos de la cultura, o como dijo Baudelaire: estar al tanto del *fin* *mecanismo de la vida*.

Hay épocas en la historia en que los hombres pueden expresarse más precisa y adecuadamente en unas formas que en otras, o, a lo menos, así nos lo parece, o así nos ha sido posible darnos cuenta de ello. Grecia surge a nuestra conciencia más aparente —en cuanto al arte— en su arquitectura y en su escultura que en su pintura; y así también el antiguo mundo mexicano, no obstante los singulares ejemplos de pintura que conocemos.

Otras épocas y otros pueblos son más importantes en un tiempo o en otro por su literatura, por su música, por su ciencia, su filosofía, su religión, o por su potencia técnica. Pues bien, nuestro tiempo es notable, sin duda, por sus conquistas científicas, por su desarrollo técnico, por su autocritica filosófica y por sus artes. También podría decirse que

es notable por su intolerancia y por sus guerras y a nuestra mirada surgen los conflictos y los ideales, uno de ellos, muy marcado: el de la justicia social. Y así, los conflictos morales, políticos, religiosos, filosóficos —todos históricos—, vienen a tener sus expresiones de diversos modos, unos que nos parecen negativos, otros positivos y entre estos últimos se encuentra el arte y sobre todo la pintura contemporánea.

En la pintura contemporánea, que es tanto como decir la de las últimas cinco décadas, se encontrará todo lo anterior e inclusive más, pues no sólo la actualidad, sino la tradición queda incluida en ella. Y por lo pronto no me refiero siquiera a los temas o asuntos que la pintura ha expresado, sino a sus formas expresivas, a lo que constituye una de sus novedades y su creación por excelencia: todo un lenguaje.

Mas apartémonos de los preámbulos, para que cerca de la realidad histórica podamos comprender un poco mejor qué es la pintura contemporánea en su corto pero fecundo desarrollo; así, ocupemos nuestro tiempo en ese que llamo un gran tema.

*
* *
*

Una nueva manera de expresión en el arte —y no sólo en el de la pintura— sorprendió desde las primeras décadas del siglo. Algunos comprendieron que se trataba de una renovación a fondo; otros, los más, creyeron que eran locuras del tiempo y que pronto pasarían; pero no fué así, y mientras tal creencia y superficial visión continúan, unos cuantos grandes artistas han dado a nuestra época una expresión propia.

La nueva conciencia artística luchaba por ensanchar los sentidos auténticos y las posibilidades de la existencia humana, y por crear un lenguaje de formas plásticas capaz de expresar aquéllos adecuadamente. La validez de los conceptos tradicionales se puso en duda, o bien, dicho de otro modo, se vió como inauténtica.

Por otra parte, hay que considerar que la tradición naturalista y clásica, desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX, había entronizado en el arte la representación de las formas naturales, un tanto corregidas, idealizadas, para lograr la creación artística; se trataba, de un modo u otro, de la reproducción del objeto o modelo; fué, pues, un arte objetivista en términos generales, muy de acuerdo con la visión racionalista, y más tarde, positivista, del mundo. A decir de Orozco, fué "... desde el Renacimiento italiano, la peste anatómica que ha ensuciado el arte hasta nuestros días."

Pero los artistas empezaron a desconfiar de aquella realidad postulada por la tradición clásica y moderna, perdieron la fe en el absolutismo de la diosa razón, cayeron en cuenta intuitivamente de que las posibilidades de la realidad eran más y más vastas y, sobre todo, pusieron en cuestión la realidad y encontraron que aquello percibido por los sentidos no era sino una parte de la misma, la realidad bruta, a la cual el hombre es quien le da significación por sí y para sí, y que era

(Pasa a la pág. 10)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

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

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—
BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR,
S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUSKADI, 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.

VALOR DUDOSO

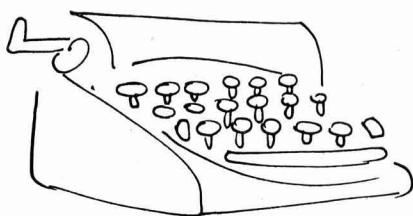
LA frase "escribir para el pueblo", constantemente esgrimida por algunos escritores en contra de otros que no comparten la tendencia general de los primeros, constituye, a nuestro juicio, un lema de valor dudoso: una de esas expresiones que uno aprende y repite de labios para afuera, sin preocuparse jamás de su legitimidad, ni de sus límites, ni de su eficacia.

ARGUMENTO

A menudo se le emplea como si fuese un argumento definitivo, a la vez moral, social y literario. "Fulano —se dice— no escribe para el pueblo; luego es un mal escritor, un hombre vil y un pérfido ciudadano." O bien: "Zutano sí escribe para el pueblo"; de donde el aludido entonces resulta un absoluto modelo de virtudes. Pero nunca, o casi nunca, se trata de ahondar en las posibles premisas de tan categóricos razonamientos.

LA FERIA

DE



cambio sí equivale a pervertir la esencia misma de las artes literarias.

LOS ADULADORES

SOLO adulan al pueblo —ofreciéndole fórmulas ya digeridas y fomentando su abstención de la inteligencia— quienes desean explotarlo: los diseminadores de anuncios comerciales que agobian nuestros oídos a través de la radio y la televisión; los retóricos de plazuela: los cinematografistas que buscan triunfos de taquilla; los autores de lacrimógenos folletines convencionales...

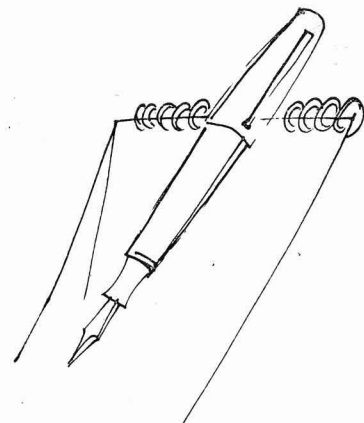
MISION DEL ESCRITOR

LA misión del auténtico escritor es otra. Su tarea está hecha de riesgos, que no de recursos previamente garantizados. Su meta será el estimular, antes que el complacer. La menor condescendencia de su parte a cuanto no sea lo mejor de sí propio, entrañará una derrota, una abdicación a

LOS DIAS



que su obra sea adecuadamente recibida y asimilada por la conciencia pública. Mas ello no significa que, a fin de cumplir esta pretensión, el hombre de letras haya de acomodarse de modo necesario al estado cultural de un cierto pueblo en un momento determinado. Antes bien, el escritor ha de ser un creador de nuevos caminos, un descubridor de nuevas riquezas, aun cuando para esto deba enfrentarse a la inercia espiritual de los últimos destinatarios de su faena.



ESENCIA PERVERTIDA

HALAGAR las pasiones superficiales de la multitud, someterse a los prejuicios colectivos en boga, capitalizar las limitaciones de la mayoría, no es servir al pueblo; en

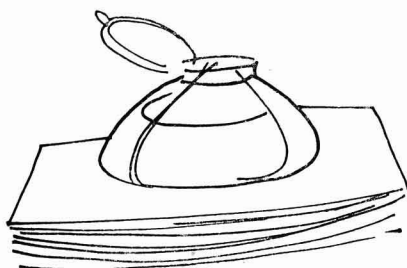
su rango apostólico y heroico. Y de sus lectores no habrá de esperar el espaldarazo efímero —como tampoco habrá de temer la censura perezosa—, sino que aguardará pacientemente la cabal comprensión de sus empeños.

PROBLEMAS

SIN mengua de lo cual, la susodicha frase apunta de fijo varios problemas fundamentales en relación con el ejercicio de las letras. Problemas no por frecuentemente soslayados, menos importantes.

ASPIRACION Y ENFRENTAMIENTO

HE aquí lo que nosotros pensamos: Toda gran literatura es, en efecto, literatura "para el pueblo", en cuanto que todo gran escritor aspira, sabiéndolo o no, a



SUMA

ESTO es, en suma, lo que nosotros entendemos como una literatura "para el pueblo": aquella en la cual cada uno aporta al común acervo social obras honradas y valientes. Lo demás, muy a nuestro pesar, se nos antoja receta de ociosos charlatanes.

J. G. T.

El autor, sabio arqueólogo, acucioso investigador, demuestra en este libro que la ciencia no ha secado en su alma las fuentes de la emoción, sino que, al contrario, tal vez las ha hecho más caudalosas, tanto que en ellas puede hallar absoluta justificación una civilización como la azteca, que en muchos de sus aspectos es reprobada hasta por quienes son sus herederos más o menos legítimos. Para George C. Vaillant los hombres que entran en el cuadro que es objeto de su estudio, no son meras cifras, o conjuntos de datos que hay que acomodar mecánicamente siguiendo un plan estrecho y rígido. No; para él, esos hombres son verdaderos seres humanos. Y si como científico los estudia, como hombre los comprende.

Es de notarse que en todo este trabajo, con abarcar tantos y tan discutidos problemas, no se establece contienda sobre ningún punto. Esto quiere decir, desde luego, que cuanto aquí se expone es el resultado de profundos estudios y concluyentes discusiones. Así, por ejemplo, la hipótesis de que el hombre americano es descendiente de inmigrantes asiáticos que pasaron por el Estrecho de Bering, es adoptada sin reservas; y en cuanto al lugar del que salieron los aztecas en su prolongada peregrinación, no se adopta ninguna. Lo importante en esta obra no es saber de dónde vinieron los aztecas, sino cómo desarrollaron y dirigieron una civilización que ellos no crearon, y a la que no añadieron casi nada fuera de la práctica de los sacrificios humanos. Parece como si el autor nos dijera: "Las discusiones las dejaremos para otra ocasión". El fin que persigue ahora, es otro. Y así, en el Prólogo nos dice: "Sin embargo, espero mostrar que la suya (de los aztecas) fué una forma de vida perfectamente buena, resultado de una considerable experiencia. Nuestra civilización occidental no tiene en la actualidad nada de qué enorgullecerse por lo que se refiere a su aspecto social y por lo tanto no tenemos motivo para adoptar una actitud despectiva para con los aztecas."

Del esfuerzo empleado en organizar esta demostración, nos da cuenta su autor en el mismo Prólogo, aludiendo particularmente al trabajo de reconstrucción propio de la técnica arqueológica. A este respecto nos dice: "... fué un libro difícil de escribir. Será un libro difícil de leer." Y

* GEORGE C. VAILLANT, *La Civilización Azteca*. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 316 pp.

LOS AZTECAS DE VAILLANT*

Por Alberto BONIFAZ NUÑO

más adelante: "Los primeros cuatro capítulos se ocupan de esa reconstrucción y de antemano se advierte al lector que será penoso recorrer esas páginas; puede saltárselas si no está interesado de manera especial en un trasfondo histórico de esa naturaleza."

Cuando leemos tal advertencia debemos entender que se refiere a la obra de un norteamericano escrita para lectores de habla inglesa; ya que primeramente fué publicada por Doubleday & Co., Inc., Garden City, N. Y., con el título de "Aztecs of Mexico, Rise and fall of the Aztec Nation": la que venimos comentando es una traducción al español. En rigor de verdad no creemos que a ningún mexicano se le ocurra la idea de aprovechar la licencia del autor para saltarse los primeros cuatro capítulos. Si tienen, innegablemente, ciertas dificultades; pero éstas no pueden ser muy graves para nosotros, los mexicanos, que desde antes de aprender a leer ya tuvimos contacto con las nociones históricas de la civilización indígena. En cuanto a los capítulos restantes, juzgamos que son francamente amenos. Para el lector extranjero tendrán, en última instancia, el atractivo de un cuento exótico; para nosotros, los mexicanos, son desbrozados senderos de acceso a una región siempre interesante de nuestra historia.

George C. Vaillant hace hincapié en la diferencia que hay entre los términos "azteca" y "tenochca". El término "azteca" debe aplicarse a la civilización; el de tenochca se le ha de dar al pueblo que la llevó a su más alto grado de desarrollo. En efecto; los tenochca penetraron en el Valle en época relativamente reciente, como un grupo tribal indigente y semisalvaje. La civilización, en cambio, después de perfeccionarse en el transcurso de las

"Culturas Medias" hasta alcanzar su esplendor en Teotihuacán, había florecido desde hacía mucho tiempo, y había venido de más a menos. La llegada de los tenochca, los aztecas fundadores de la ciudad de Tenochtitlán, casi pasó inadvertida para las tribus ya establecidas en el Valle. Interpretando a fondo la manera de ser de esos "intrusos" de última hora, George C. Vaillant nos dice por qué lograron reunir los elementos dispersos de aquella civilización, y darle su nombre.

A fin de dar una idea clara del funcionamiento de la comunidad azteca, cuya organización social era, en teoría, completamente democrática, el autor describe la situación de un individuo dentro de ella. Es la materia del capítulo VI: una exposición de "las ideas fundamentales de los aztecas en torno a la educación, el gobierno, las leyes y las costumbres sociales". Entre otras observaciones dignas de atención, anotamos una de sentido humorístico hecha a propósito de los motivos de divorcio para la mujer azteca. Ella podía librarse del marido cuando él no podía sostener dignamente el hogar, o cuando la maltrataba de obra; y el autor añade: "pues los aztecas no habían inventado la crueldad mental".

Hablando de los derechos de la mujer, que eran inferiores a los del hombre, dice: "Si bien es cierto que la posición legal de la mujer era relativamente baja, juzgando con los criterios modernos que prevalecen en los Estados Unidos, su influencia personal era grande y fueron frecuentes los casos en que una mujer actuaba como regente, cuando su hijo era demasiado joven para desempeñar el cargo de cacique."

Los capítulos VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV y XV, tratan, respectivamente, de la

economía, la artesanía, las bellas artes, la religión, el ritual, asuntos exteriores y guerra, visión de Tenochtitlán, las pos-trimerías de la nación azteca y de los aztecas después de la conquista, respectivamente.

En el capítulo séptimo leemos: "El sistema social azteca proporcionaba medios para que la gente pudiera vivir reunida armoniosamente en número considerable... La medida de una sociedad humana puede estimarse por las relaciones entre la organización del pueblo mismo y el uso de los materiales para construcción de casas y para equiparlas. La economía de los aztecas tenía la misma sencillez básica de su organización social; así como la misma flexibilidad expansiva a fin de satisfacer las necesidades de una población en aumento." Y al final: "Los artículos para la vida diaria y los que se empleaban en las ceremonias se hacían con el amoroso cuidado de artistas consumados y era raro, en verdad, el objeto que no tenía el sello de algún pequeño toque decorativo que hacían agradable la posesión de un utensilio cualquiera."

El capítulo VIII es un prolongado elogio de la artesanía de nuestros antepasados indígenas. Y el capítulo IX desborda de admiración por la arquitectura religiosa; admiración que a veces produce líneas dignas de un poeta: "El plano de la ciudad sagrada de Teotihuacán fué concebido para dar la ilusión de volumen y de altura. Los edificios se trazaron en grupos a lo largo de un eje que va de norte, a sur, interrumpido a los lados por varias plazoletas orientadas al este y al oeste. De cualquier ángulo que se llegara a Teotihuacán el ojo encontraba un punto de interés, guiado por la disposición de los planos y de los volúmenes; así se evitaba el efecto decreciente de la distancia. En cada plazoleta los muros circundantes aislaban al observador del resto de la ciudad y acentuaban el volumen y la altura del templo principal de la sección. Ni aun las pirámides de Egipto presentan un plano tan cuidadosamente calculado para dominar al individuo con el peso exclusivo del poder sobrenatural. El visitante moderno de Teotihuacán, ahora en ruinas, no puede escapar a la antigua asociación de ideas según la cual mientras mayor fuera el templo más poderoso debía ser el dios."

En el capítulo X se hace un examen de la naturaleza de la religión de los aztecas, Complicada como es esta religión, absurda como puede parecer, tuvo, sin embargo, en todos sus detalles, razón de ser para quienes la profesaron; y fué la

(Pasa a la pág. 15)

el mundo a la vista...

El "palpitar" de la vida de
nuestro mundo se caracteriza
por su acelerado ritmo.

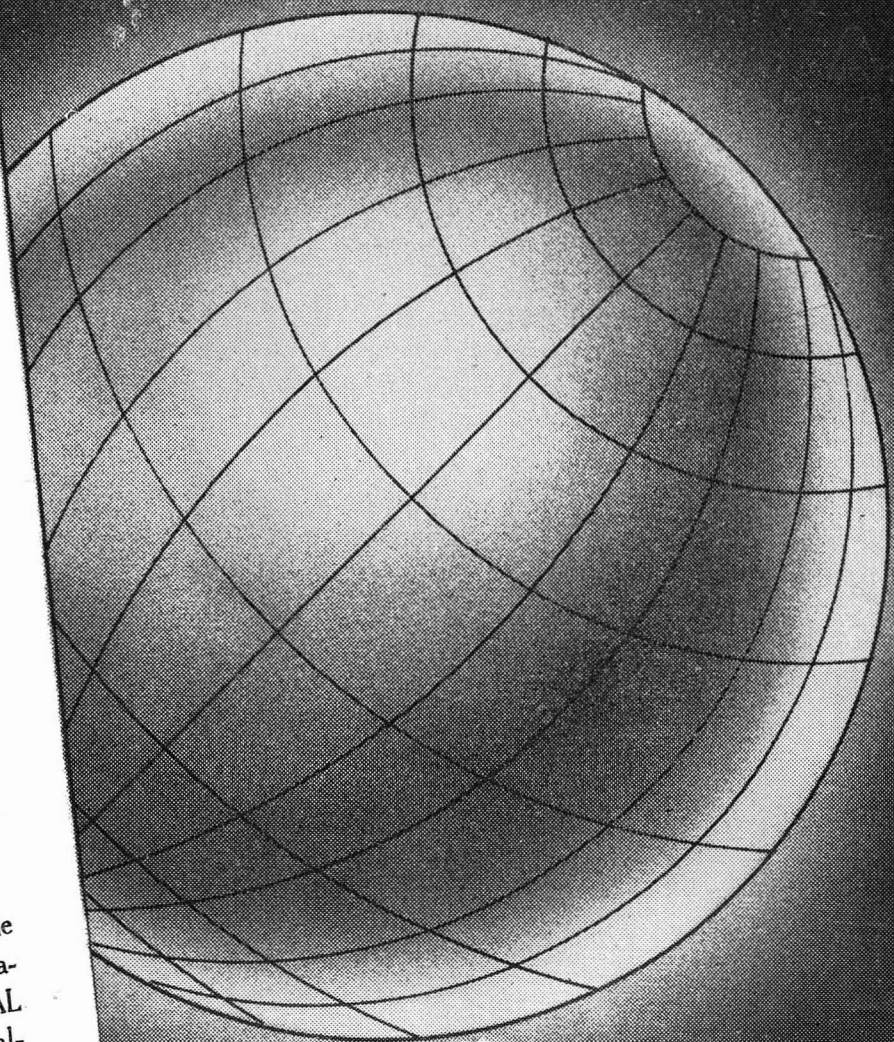
Ese vivir de hoy que inquieta
a millones de gentes, registra
hechos que deben ser conoci-
dos rápidamente, "al instante".

La publicación de noticias oportu-
nas que permiten conocer la
vida diaria de nuestros antípo-
das, forman el prestigio de los
grandes rotativos modernos.

Por informar de TODO y de
TODAS partes, desde hace cua-
renta años, EL UNIVERSAL
"pone" a sus lectores, sin fal-
tar un solo día



el mundo a la vista...!



EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

se puede leer en todos los hogares

Steele

LA NUEVA LINEA DE MUEBLES
DE ACERO PARA OFICINA "3000"

LA MEJOR DEL MUNDO...



Porque:

- Es la más moderna y completa línea de Muebles Aerodinámicos de acero.
- Son eminentemente funcionales, de bellísima presentación y duración casi eterna.
- Son diseñados y fabricados por técnicos y obreros mexicanos especializados, en nuestra fábrica Productos Metálicos Steele, S. A.
- Todos los escritorios son desarmables y tienen cubierta integral de linóleo sin esquineros ni bocales laterales metálicos.
- Tienen patas cónicas que les dan un aspecto esbelto y elegante. Tiraderas embutidas.
- Tienen charolas de descanso reversibles, con compartimientos para utensilios en una de sus caras y cubierta de linóleo en la otra.
- Todas las gavetas son totalmente embaladas.
- Son acabados en cuatro bellísimos colores claros a escoger: verde primavera, azul cielo, café arena y gris perla.

Cada una de las unidades es un modelo tanto en presentación como en funcionamiento, habiéndose incorporado en su construcción todos los adelantos técnicos en la manufactura de muebles y muchas características exclusivas, siendo además "Supremizados" proceso exclusivo que los preserva del óxido y multiplica su duración. Venga y admírelos en nuestra sala de Exhibición. Av. Juárez y Balderas.

H. Steele y Cia., S.A.

DIV. EQUIPOS DE OFICINA Tel. 18-04-40
AV. JUAREZ Y BALDERAS MEXICO 1, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Ave. Universidad 975.
Tel. 24-89-33.

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION:

FRANCISCO ZAMORA, *Tratado de Teoría Económica*. (Economía. 2ª edición corregida y aumentada. 804 páginas, empastado. \$ 48.00.)

La *Caricatura Política*. (Fuentes para la historia de la Revolución mexicana. II. 700 páginas, 500 reproducciones. \$ 48.00.)

HORTENSE POWDERMAKER, *Hollywood*. El mundo del cine visto por una antropóloga. (Antropología. 356 páginas. \$ 23.00.)

G. C. VAILLANT, *La Civilización Azteca*. (Antropología. 2ª ed., 320 pp., 48 de láminas. Empastado. \$ 38.00.)

O. SCHMIEDER, *Geografía del Viejo Mundo*. (Ciencia y Tecnología. 756 pp. Empastado, ilustrado. \$ 85.00.)

ALFONSO REYES, *Obras Completas*. I. Cuestiones Estéticas. —Capítulos de Literatura Mexicana—. Varia. (Volumen especial de Letras Mexicanas. 368 pp. Empastado. \$ 32.00.)

GASTÓN GARCÍA CANTÚ, *Los Falsos Rumores*. (Letras Mexicanas. Vol. 22. 155 pp. \$ 12.00.)

G. SADOUL, *Vida de Chaplin*. (Breviario N° 109. Sección de Arte. Empastado e ilustrado. 228 pp. \$ 10.00.)



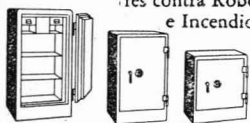
CAJAS
FUERTES

**Contra
ROBO
Contra
INCENDIO**

Más modernas y seguras porque reúnen más adelantos técnicos que ninguna otra, los que aumentan su seguridad en muy alto grado.

- Caja de una sola pieza.
- Ajuste hermético de la puerta a prueba de manipulaciones.
- Cerradura de combinación de doble seguro y muchas otras cualidades exclusivas.

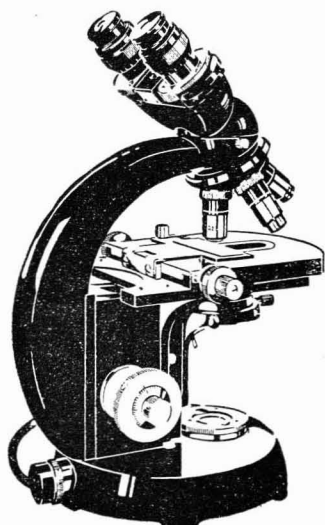
Las Cajas Fuertes Steele en sus 3 tamaños protegen sus valores contra Robo e Incendio.



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

CARL
ZEISS

MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

Chocolate

MORELIA PRESIDENCIAL

*Antiguo
del Asilo
de Morelia*

ELABORADO Y GARANTIZADO POR

LA AZTECA S.A.

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

POEMAS

DE JORGE HERNANDEZ CAMPOS

VUELVE flecha de amor

a la tímida fiera que te huía,
y en la boca tú, llaga,
apetecida
posa de nuevo
tu elocuencia.

Como vino derramado muchas veces
en la memoria,
que tu púrpura
una vez más
me inunde.

Y si no con amor
al menos por la gracia
de haber amado un día
certero vuelve
poema,
vuela,
infortunado,
numeroso,
infinito,
tú mismo
tú
que aquí te me escapaste
dejándome de nuevo
desprovisto.

LA SEQUIA

EL trigo es negro, la harina amarga;

no llueve no:
caballo
seco, chisporroteas
en la paja de julio.

¿No llueve?

No.

La mano terrosa cruje
y mis ojos están corroídos
de descontento.

La harina amarga, la piedra pan:
no llueve no:

tu sombra
préstamos
dinero y agua
y un poco de maíz
amigo...

Y al caballo
a la casa
a la voz quebrada
del jinete:
el cielo
el silencio
el sol despellejado
y un qué suspiro
qué agrura
qué impaciencia
qué monte arriba
en polvo el polvo al polvo
es nuestra vida.

FUSILADO

LA arena
me descarnó las manos.

El viento
me saló la piel.

La noche
me royó los pies
y las rodillas.

Tuve una flor...

¡Ay pólvora
por qué mi Dios
y los fusiles
de este abandono!

Pero la arena respira,
el viento busca música,
las pupilas de la noche
ciegas son y luceros,
y mejor las hormigas
que la boca mendrugo
de aquellos días...

... ¡Un relámpago! ¡Tibio!
¡Una centella!

Y el olor de la lluvia
en el otro
en el valle.

¿Y yo?
¿Qué soy aquí?
¿Por qué no voy?
¿Qué espero yo?

ALBADA

AMANECE

sobre la arboleda
y los senos salobres de mi enamorada;
los ojos míos que todo veían en la noche
arden y ciegan ahora en la luz.

Despunta el día
y miradnos, desnudos,
yo, que tiemblo; mi amiga, que duerme,
sorda y sacia en la hierba mojada.

Alborea
con un sol silencioso
en el cielo fragante. Tengo frío.
Solo estoy. Ya no duermas, ¡despierta!,
y aparta esta luz, y de mí esta hora,
y, si puedes, la copa del mundo radiante.

AUN antes de entrar lo ví, a través de la vidriera, esperándome ante la misma mesa en la que desde hacía un mes trabajábamos en mi tesis profesional. Retraído y hasta sombrío; sin un libro consigo ni un periódico, al menos, que lo pusiera a tono con la traza intelectual de quienes van a esos cafés a imponer su personalidad clamorosamente, o —al revés— afectando todos los trances de la abstracción. Me pareció que en su soledad había algo como desdén, dignísimo, hacia aquella gente.

—Como no ha de estar usted cabizbajo —le dije, sorprendiéndolo, con acento cordial— cuando pesan tanto esas ideas que trae usted en la cabeza. (Lo cierto era que gracias a él, mucho más



L A

T E S I S

Por Máximo MAGDALENO

capaz y laborioso que yo, estábamos próximos a concluir mi tesis.)

Volvió la cara surcada por una sonrisa oblicua, tristísima:

—Síntese; pidamos café.

Increíble que pudiéramos trabajar en medio del trajín y las voces; pero así había sido desde el principio y no resultaba del todo mal ponernos a hilvanar teorías, ante nuestra tazas y nuestros cigarrillos, allí, al atardecer.

Mientras se ocupaba del mozo repasé su perfil: el aire burlón de su nariz, en abierta contradicción con el de su barbilla, sumiso; la mirada, bajo cejas que no lograban protegerla, aunque para ello se angustiaban, como cansada de preguntarlo todo con seriedad infantil; apenas en su quijada se descubría resolución; o mejor aún, no en la quijada sino en los músculos que la accionaban tensamente. Joven aún y canoso. ¿Contradictorio o cómo era él? Rechacé la idea de juzgarle más por su apariencia; pero en cambio, al considerar que, tras su languidez, aquel hombre estaba ferozmente listo, como siempre, para continuar una tarea que yo solo no podía terminar, me vino un ingenuo impulso de gratitud:

—Le apuesto a que esos, aunque se dan tantos humos —apunté en torno nuestro, hacia varios grupos de conversadores— no sabrían pensar las cosas como usted... en usted de veras se ve...

—No diga tonterías, pues ¿qué cree que vale una tesis? —me atajó casi con brutalidad, dando vueltas a su encendedor sobre la superficie vidriosa de la mesa, sin mirarme. La voz con que habló estaba inexplicablemente llena de amargura y me hizo sentir a disgusto, como adulator cogido en falta; además, soy susceptible al resentimiento... Volví a la idea de que su apariencia...

—A ver, ¿qué se ve en mí?, ¿de qué tengo apariencia? —me preguntó— en el tono que emplea quien quiere excusarse de algún ex abrupto.

—Iba a decirle que de verdadero intelectual...—. Me sorprendía, por segunda vez, en falta, pero el recuerdo de que estaba pendiente la parte final de mi tesis me permitía mentir con aplomo. Y, sinceramente, ¿no era un intelectual? Nadie en la facultad lo dudaba; sólo se le reprochaba cierta abulia y... el haber cambiado un brillante doctorado por una oscurísima esposa.

—No, hombre—. Otra vez el tono amargado, contundente. No iba a jugar toda la tarde conmigo; sobre todo se trataba de una nimiedad.

Cambió prontamente a la voz cordial, como un ventrílocuo:

—Imagínese que esta tarde me han confundido con un raterillo...

Era absurdo.

—Sí, en el tranvía —se sirvió azúcar con suma lentitud, juntando patéticamente el entrecejo—: ya ve usted que mi apariencia... Claro que también yo he tenido la culpa: ¡mire qué traje y qué camisa!...

Quien sabe qué torcidas veredas seguía su conciencia, pues yo no veía relación alguna entre su traje claro, de paño burdo, y su fina camisa, quizás algo afeminada, con el hecho de que lo hubieran creído un ladronzuelo. Pregunté.

—¿Pero a quién se le ocurrió creer...?

—Mi mujer...

—¿Ella?... ah, no, perdónese usted...

—... mi mujer es completamente imbécil, pero a veces piensa mejor que yo, palabra... Dijo que no me correspondía esta ropa...

La verdad era que a cualquiera podían corresponderle prendas tan comunes como las suyas.

—... Bueno, ella lo dijo de otro modo: que para qué diantres quería parecer yo un muchacho con esta ropa... ¿Sabe usted?, es una pobre diabla celosa, pero dijo bien: ¿qué hago yo, medio misántropo, metido en este disfraz de bailarín de cha cha cha?; me recuerda al revés aquel verso de Quevedo "... vestidos negros, pensamientos verdes..." Volviendo a aquello: fué una simpleza, y ridícula por añadidura. Se lo voy a contar en dos palabras.

Bebió un sorbo de su café y yo, aunque inquieto porque ya había oscurecido y mi tesis no avanzaba, encendí otro cigarrillo.

—¿Usted sabe dónde vivo, no? pues salí temprano... no me gusta quedarme allí después de comer, sobre todo si mi mujer empieza con cosas...; recuerdo que caminé hasta la esquina casi de puntas, porque odio el maldito taconeado de estos zapatos... pero ahora no los fabrican más que así...

"Por Dios, que sea prolijo en mi tesis, pero no ahora", pensé.

—... Mi problema era matar el tiempo, unas tres horas, hasta que llegara el momento de vernos aquí. Tomé el tranvía: ir a cualquier parte...; era uno de esos tranvías nuevos que se deslizan sin ruido; iba lleno, pero al fondo vi un asiento desocupado... Usted los conoce ¿verdad?; ya ve que atrás tienen un asiento corrido para varias gentes: allí me acomodé. Adelante de mí, dos muchachas. Yo las veía de medio perfil; muy lindas me parecieron las dos, sonrientes y conversadoras entre sí. Hasta me fijé en que la que venía al lado del pasillo guardaba sus billetes en la bolsa del vestido; le asomaban y quise advertírselo; pero ¿usted sabe si en ese caso lo que cree una mujer no es que uno anda buscando el pretexto de abordarla?... Bueno, al rato —ya veníamos por Tacubaya— empezaron a desocuparse asientos; me mudé al centro del carro...

("Mi tesis, mi tesis, por favor...") Resolví ayudarlo a que abreviara:

—Total, qué luego le robarían el dinero a la muchacha y a usted lo culparon, o algo parecido, ¿no?

—Sí, así fué...; por segunda vez cambié de asiento, junto a una ventanilla. Pasamos frente al bosque. Vi estacionado el automóvil de un barítono, amigo mío, a quien admiro muchísimo: nuestro mejor barítono seguramente, magistral en los *Carmina Burana*... los ha oído ¿verdad?... Pues venía yo totalmente abstraído...

—En las nubes —comenté, sin calcular que ello podía originar otra digresión contraria a mi fervoroso deseo de que acabara.

—Sí, pensando no sé en qué; verdaderamente en nada... a veces huye por completo la noción de las cosas; mentira que el pensamiento sea lo mecánico y burdo que hace ver el personaje aquél, de maravillosas deducciones, en el cuento de Poe: si así fuera, a la vista del automóvil de mi amigo yo habría recordado, por ejemplo, el comentario que la semana pasada hice sobre los *Carmina*: dije que es verdadero antigregoriano, puesto que aunque echa mano de ciertos materiales del canto gregoriano y también del latín, produce un efecto completamente contrario a la elevación tan espiritual...

Qué espanto: ¿cuándo acabaría? (Mi pierna izquierda era la más impaciente: incontrolable su agitación.) Ya estaba bien...

—Voy al teléfono, permítame... le avisaré a Cristina que irá a verla un poco tarde... Fíjese: ya son las siete pasadas... — “¿Entendería?...”

En realidad me comuniqué con la tintería: que recogieran mi abrigo.

En aquel rincón las conversaciones dejaban de ser el flujo y reflujo de remotos sonidos aglutinados que eran desde nuestra mesa y adquirían un carácter distinto y personal. Grupos como islas, creando mundos cada uno. Humo de cigarrillos, excitación, afanes. Todo junto lograba ser como una caldera a su máxima presión y hasta exhalaba un vaho caliente.

El, lejos, con expresión tristísima, remarcada por el ángulo doliente de sus cejas, apuraba el resto de su bebida. “¿Cómo —comprendí, de pronto— pude ser tan egoísta?”; si él había gastado un mes en mi tesis, yo gastaría una y todas las horas necesarias, oyéndole. Me instalé frente a él, libre de mi estúpida tensión:

—Decía usted que los *Carmina*...

Pero lo había abandonado el impulso que lo hiciera franquearse conmigo.

—No, no era nada.

—Bueno, ¿y la cosa?, ¿cómo terminó?

—Como usted adivinó —su voz, educada y fría, volvía a ser la de un hombre que ni pide, ni da—: la muchachita aquella me reclamó lo que yo no había hecho.

—¿Ante la gente?, ¿qué hizo usted?

—Era una muchacha educadita y me acusó sólo a medias; pero de todos modos quedé con una impresión de lo más molesto y preferí bajar en seguida... Oiga, ¿trajo las notas que necesitamos?

Extraje unas cuartillas de mi portafolio y se las tendí. Empezó a leerlas. Entretanto, la certeza de que yo no le había permitido explicar lo que para él era más importante, es decir, el hecho mismo de que se le hubiera confundido con un píllo, me encadenaba, implacable, a su incidente. Lo imaginé, corridísimo, bajando del tranvía apresuradamente. Chapul-

tepec enfrente, envuelto en su triste luz, y él abandonado, aunque por su propia decisión, en un andén solitario, como bribón indigno de ir entre gente: esperar otro tranvía o perderse, con el mal sabor de boca, por las calles adyacentes. Casi chaplinesco. Y luego lo que tal vez me quería dar a entender desde un principio; él, con su mujer estúpida, con su inevitable conciencia de intelectual y sus pre-

tensiones de intelectual (“quiero ser, quiero ser”): distinto, aunque no se lo propusiera; y luego, en el peor momento, cuando más inerte estaba, ¡zas!, viene una muchachita, o vienen dos, a decirle: “usted debe ser el ratero que me robó mi dinero, porque usted tiene apariencia de ratero”...

—¿Empezamos ya el final de su tesis?

MONTALVO Y CERVANTES

Por José ROJAS GARCIDUEÑAS

HOMBRE extraño don Juan Montalvo: campeón de la libertad por la que lucha sin descanso y sufre de pobreza y destierro, enemigo de dictadores y tiranos y, al mismo tiempo, nadie como él para reconocer, acatar y reverenciar ciegamente las verdaderas y hasta a las dudosas autoridades en materia de lenguaje, se inclina servil ante las opiniones y pareceres de gramáticos y académicos; enamorado y de vida familiar fracasada, descuidado en sus deberes paternales, era sin embargo un moralista feroz y frío, inhumano hasta lo absurdo en su culto a ciertos principios éticos, así en aquel increíble caso cuando, ya muy enfermo de sus lesiones pulmonares, dictaminaron los médicos la urgencia de una operación en la que para llegar al órgano enfermo era preciso cortar antes dos costillas, y

El Cosmopolita, en *El Regenerador*, en cartas como la *Mercurial Eclesiástica* y en las formidables *Catilinarias*. Pero estudiar todo eso sería cuestión de emprender un trabajo o demasiado extenso o concentrado en extremo; no es mi propósito tratar, ahora, ni de la personalidad ni de la obra de don Juan Montalvo sino apenas de uno de sus libros y de una de sus modalidades: aquellos *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* que Montalvo empezó a escribir en 1872, que más tarde amplió, revisó y retocó, y que solamente se editaron después de muerto su autor.

¿Qué son, genéricamente, esos *Capítulos*? Su clasificación rigurosa es difícil, cual ocurre con casi toda la producción de Montalvo (hecho excepción de los pocos y deficientes poemas y obras teatrales), porque oscila del artículo al ensayo y al tratado. Y no deja de ser curioso que un retórico y preceptista de aficiones tan ceñidas a lo previamente estatuido resulte tan poco propicio a los módulos que él con tantísimo respeto miraba. Ya con tales antecedentes y distinguos, a los dichos *Capítulos* lo más claro es tomarlos como novela que encierra varios ensayos, o, más precisamente, reflexiones que llevan en sí mismas el germen de ensayos.

Mas no porque sea novela se piense encontrar en ella una presentación de personajes con sus antecedentes, un desenvolvimiento de la acción y su desenlace. No lo hay, ni su autor se obliga a dar eso, pues por ser capítulos “olvidados” suponen la estructura toda de la novela en que deberían estar insertos. Por eso pueden comenzar con la penitencia que “principió y no concluyó nuestro Caballero Don Quijote”, enlazando así con los capítulos 23 y 29 de la primera parte del *Quijote* cervantino. Prosigue, el de Montalvo, en su caminar sin plan ni propósito y acontecenle diversas aventuras de poco momento con pastores y otra gente rústica. Llega el Hidalgo a la casa de don Prudencio Santibáñez tomándola por castillo y le acontecen muchos y variados sucedidos en los que muestra su valor, sus lecturas, su galantería. Puede considerarse que todo eso forma como una novelita quijotesca aparte, de regular extensión pues alcanza 22 capítulos con unas 140 páginas, aproximadamente, en las que hay episodios tan notables como el del supuesto ermitaño, el combate con



... ¿qué son los Capítulos? ...

Montalvo se avino a ello, pero negándose a ser anestesiado porque no podía consentir en renunciar al conocimiento y a la conciencia de sus actos.

Entre los varios aspectos de su obra: el de la historia del Ecuador y de Hispanoamérica; el de las ideas sociales y políticas, hasta el de su propia biografía, el más importante es el de la crítica a las gentes en el poder, la que hace, en

el Caballero del Aguila que lo impide un foso que don Quijote supone obra de encantamiento, el gran torneo en el que sí participa el héroe, el pleito que tiene en su cuarto con unos gigantes, el lucido baile y la despedida que pone fin a tan larga y memorable visita.

Vienen luego otras caminatas por las veredas de Sierra Morena, con el paso del falso ciego que roba las alforjas de Sancho, y otros sucesos, en seguida aparece el Bachiller Sansón Carrasco, decidido a hacer que don Quijote vuelva a su casa y también con el secreto y no muy sano propósito de desquitarse, así sea con mesura y cuidado, de la derrota que había sufrido como Caballero de los Espejos, lo que presupone cierta articulación con el capítulo 15 de la segunda parte cervantina, o más bien con el 15 y el 17, pues que se alude a la grande y temeraria aventura de los leones. Aquí, en Montalvo, Sansón Carrasco se presenta en el patio de la Venta del Moro diciendo ser él mismo don Quijote de la Mancha, con lo cual el que de verdad lo es le reta para castigar la osadía de tamaña suplantación; hay una escena con histriones que recitan en un tablado y luego el combate en que el verdadero Quijote vence al falso, en el corral de la Venta, y lo deja por muerto, hasta que pasado un rato se levanta el aporreado Carrasco y emprende el regreso maldiciendo al cura y al barbero que a semejante aventura lo impulsaron.

Bien veía Montalvo que la secuencia de sus capítulos estaba rota pero no quería soldarla, pues su capítulo 57 empieza diciendo: "La historia presenta aquí una laguna, pues no dice por dónde anduvieron ni lo que hicieron los dos héroes (don Quijote y Sancho) durante los quince días transcurridos desde su salida de la Venta del Moro hasta cuando una tarde se asomaban por las goteras de una ciudad insigne del Guadalquivir..." Reflexiones y disertaciones corren por dos capítulos más y luego, ya en los aledaños de la ciudad, la última aventura de don Quijote es topar con un "festín campestre en que unos buenos frailes de San Francisco se estaban holgando con media docena de muchachas alegres de Sevilla"; a uno de ellos consigue atrapar don Quijote en su arremetida y se lo lleva consigo pero no encuentra qué castigo darle, pues si Sancho opina que lo entreguen en su convento, don Quijote acepta la idea con desgano pues considera que "su perlado le mandará, por castigo, de visitador a una provincia..." Y ya por eso se puede ver que capítulos tales acaso Cervantes los pudiera haber olvidado pero no el Santo Oficio, en su tiempo. Se llega, con el último capítulo, a la noche en Sevilla en que, desvelado como de costumbre don Quijote, redacta su testamento en un largo romance de centenar y medio de versos. Aunque es bien claro que este final no quiere oponerse al otro en el que termina la vida de Alonso Quijano, por no dar lugar a dudas le pone Montalvo este largo y explicativo título: "Donde el historiador da fin a su atrevido empeño, no de hombrearse con el inmortal Cervantes, ni de imitarle siquiera, sino de suplir, con profundo respeto, lo que a él se le fué por alto."

Eso es lo que los *Capítulos* narran, pero ¿qué es lo que dicen?

En los primeros, encontramos fragmentos sobre los males de la riqueza y elogios de la vida pobre y sencilla, simples lugares comunes de comentadores que desde el Renacimiento llegaron a los academistas del siglo pasado. Pero en el capítulo XVI surge un lance inesperado: el Caballero Manchego enristra su lanza en defensa de los árboles, de unos añosos y bellos árboles que un viejo codicioso comenzaba a derribar sólo por sacar mayor ganancia al terreno; inusitado es como asunto quijotesco y más aún por frases como ésta de que "...un árbol que ha recibido lentamente la virtud misteriosa de los siglos, junto con la recóndita substancia de la tierra, es objeto que infunde respeto y amor casi religioso"; tales palabras acusan una sensibilidad muy diferente a la española del siglo de oro, es ya la sensibilidad posterior a la "Ilustración" y al romanticismo: la devoción por la naturaleza, la admiración en la belleza en lo no humano, el senti-



...roba las alforjas de Sancho...

miento del paisaje, en fin todo lo que, como se sabe, es signo de la modernidad entendida ésta como diferenciación de lo clásico.

No faltan alusiones literarias pero sin importancia a Ercilla, a Montemayor y a otros autores anteriores a Cervantes y, sobre todo, como es lógico y muy en su lugar, nombres y más nombres de personajes de los libros de caballerías. También hay referencias que muestran buen conocimiento de la Biblia; pero en donde más destaca la erudición de Montalvo es en el torrente de los refranes que corre de continuo y a veces se desborda en inundación total de las páginas, refranes que dice Sancho y también don Quijote y a veces otros personajes. Superfluo es recordar el claro origen popular de los refranes, y del pueblo los recogió Cervantes sin duda alguna, pero en Montalvo no es así, porque él fué un escritor de gabinete, de biblioteca, de cultura libresca por los cuatro costados; a él los refranes le vienen, como todo lo demás, por los cientos de páginas leídas, releídas y vueltas a consultar, y por eso los aprecia, los usa y les reconoce la autoridad que otros escritores les dieron; a veces, y de modo excepcional citará refranes vivos, es decir, corrientes en su tiempo y en su tierra pero eso es raro, lo ordinario y constante es que el torrente refranesco que sale de su pluma venga de mucho tiempo atrás, de fuentes que él sabe bien

y que a veces menciona con satisfacción, como las obras de don Juan Manuel, del Marqués de Santillana, del Pinciano, de Juan de Valdés y de otros que le enorgullece conocer.

Por convicción era Montalvo un liberal, por su lucha constante contra el militarismo y la clerecía, que lo persiguieron siempre, llegó a una posición anticlerical que no solamente sostuvo en sus artículos de polémica sino que alcanza a manifestarse en muchas páginas de estos *Capítulos*, haciendo un curioso contraste (uno más entre los de este autor tan complicado y paradójico) si consideramos, por un lado, el tema cervantino y, por otro, esas denuncias y burlas y ataques a una clase, el clero, que en la España de Cervantes era prácticamente intocable, socialmente directriz y prepotente.

Páginas de mordaz burla hay en Montalvo aludiendo a las tres vías místicas (Cap. IV), a los devotos a quienes acusa de hipócritas (Cap. V) o sobre los milagros y los ex votos, pues de los que le muestra un cura a don Quijote resulta que, a pesar del "milagro" que atestiguan las pinturas, los naufragos se ahogaron casi todos y los enfermos murieron de los propios males por los que donaron piernas, brazos, cabezas y otras figurillas de oro, y todavía se añade este final: "Pero sea de esto lo que fuere (dice don Quijote), las riquezas de este santo deben de ir siempre a más, siendo el ingreso constante, ninguna la salida; y bien se pudiera aprovechar de ellas en obras pías, cosa que agradaría muy mucho al dueño del tesoro. Pues en suma, de nada sirven estos brazos y piernas preciosos, cuando hay tantas hambres que mitigar, tantos dolores que aliviar. La piedad al servicio de la caridad es el bello y dulce misterio de la religión cristiana. Nadie toca estas joyas, señor mío, respondió el cura: fraude sería ese, que el santo castigaría con rigor. Le gusta ver de día y de noche estas prendas de veneración y él sabe en sus altos juicios para lo que las destina. ¿El cura tiene derecho a ellas?, tornó Sancho a preguntar. Cuando urge la necesidad, respondió el cura, puede disponer de tres o cuatro..." (Cap. IX).

Menos burlona, porque el carácter de don Quijote y sus reflexiones fueron siempre de gran seriedad, es esta otra página, donde el Caballero replica a un ermitaño reprobando su género de vida: "...Los caballeros andantes, dijo don Quijote, no somos de tela de ermitaños... ¿Cómo puedo yo estrechar la órbita de mis obligaciones a los mezquinos términos de una cueva, y convertirme en animal inútil para mí mismo y para mis semejantes?... Dirigir las pasiones, convertirlas en virtudes, si es posible, tal es el empeño del filósofo, mi reverendo padre. Luchar con consigo mismo, destruirse, anonadarse sin ventaja para el cielo ni la tierra, es frustrar de sus derechos a la naturaleza, es cometer un delito enorme so pretexto de virtud..." (Cap. XXXII).

La pasión política movió la pluma de Montalvo toda su vida; donde mejor se muestra es en los artículos y menos en los ensayos, cuyo objeto era otro, pero hay frecuentes excepciones. En estos *Capítulos* a que me refiero, tan ajenos de suyo a lo que debía referirse a circunstancias de la vida política en la República del Ecuador, hay momentos en



...junto con la recóndita substancia de la tierra...



...enristra su lanza en defensa de los árboles...

que aquella pasión vuelve a derramar su bilis con el veneno que siempre tuvo. Así, iba el hidalgo con su escudero, una mañana, saliendo de la arboleda donde pernoctaron, cuando con gran susto de Sancho toparon con un ahorcado que pendía de una rama, y don Quijote dijo: "... No te muevas, Sancho, y mira lo que Dios y el rey hacen de los malvados. El varón ínclito tiene desnudo el brazo hasta el hombro: si no me engaño, son letras esas que están trazadas en el pellejo. 'Ignacio Jarrín': su nombre. Tal suele ser la costumbre de estos señores: unos se puntúan en el cutis el nombre de su coima; otros, como éste, el suyo propio. Vente tras mí, Sancho; de estos objetos, los menos... ¿Piensas, buen Sancho, que ese miserable habrá sido el espejo de las virtudes? Los vicios, los crímenes hicieron en su alma los mismos estragos que las gallinazas han hecho en su cuerpo. Asesinato, robo, traición, atentados contra el pudor... Ignacio Jarrín. O yo sé poco, o éste es aquel famoso ladrón que dió en llamarse Ignacio de Veintemilla..." (Cap. XLVI). Y luego, todavía, añade esta Nota o Comentario, todo ello escrito probablemente cuando Veintemilla era Presidente de la República: "Don Quijote encontró ya un bandido colgado en un árbol. En las varias ocasiones que he repasado estos *Capítulos*, he cambiado o suprimido todo lo que pudiera parecer imitación de otras escenas de Cervantes: ahora no me es posible; y sin ánimo de imitar, dejo en pie este pasaje, por fuerte necesidad de la justicia. Tenía yo que imponer a ese malandrín un castigo digno de su vida, y nada más puesto en razón que hacerlo ahorcar."

Basta asomarse, siquiera, a los *Capítulos* de Montalvo para confirmar que no fué nunca su intención imitar al *Quijote* cervantino, aunque así lo hayan considerado tratadistas españoles, con elogio. Palabras de Montalvo tenemos que expresan con toda claridad el concepto que de su obra tenía y cuándo y por qué la escribió; eso puede verse en *El Buscapié*, verdadero ensayo de centenar y medio de páginas que añadió como desmesurado prólogo; allí explica que su propósito fué el de hacer una obra de utilidad ética y no de entretenimiento: "Nuestro ánimo ha sido disponer un libro de moral, no un Pantagruel para la risa... Una obra que no tuviese objeto sino el de hacer reír, nunca habría removido el temperamento casi melancólico del que está trazando estos renglones..." Es-

peraba, pues, haber escrito un ensayo moral en torno a la figura de don Quijote, como ejemplo, revivir al Hidalgo y lanzarlo de nuevo por los senderos del mundo para que siga deshaciendo entuertos y castigando malandrines, pero también explica que los escribió "por aprovecharnos de ciertos estudios que teníamos hechos de la lengua castellana..."

Dos son, pues, las finalidades o direcciones que Montalvo dió a su obra: el ejemplo moral (en último sentido, político) y el cultivo de la forma, esto es del lenguaje; en ambos puso esfuerzo claro y consciente, y del predominio de esos valores sobre otros que pudiera o debiera haber tenido nacen, también, la debilidad o los defectos evidentes que en la obra se encuentran.

El que los *Capítulos* sean, técnicamente, una novela, me parece indudable puesto que contienen la narración de hechos ficticios en torno o a lo largo de una



acción. Pero el predominio del aspecto de lo ejemplar, el deseo y la intención del autor de lanzar invectivas, hacer consideraciones y críticas, etc., para poner de relieve el fondo, las ideas encaminadas directa o indirectamente a elogiar ciertas virtudes morales o sociales, a señalar defectos de igual índole, a ridiculizar costumbres o tipos sociales, todo eso va cobrando tanta importancia y tanta densidad a lo largo de las páginas, que a veces la novela como tal desaparece en largos trechos ocupados con disertaciones tan extensas que con cierta razón algunos críticos los llaman ensayos.

Así lo reconoce y lo dice muy bien el autor del magnífico estudio sobre Montalvo: "El arte de contar, tanto el de las consejas primitivas al lado del fogón como el de las novelas más geniales, consiste en mantener siempre despierto el interés por lo que va a ocurrir; y Montalvo no tenía interés en la acción, sino

en el discurso. Aun en los *Capítulos* que se le olvidaron a Cervantes, que son una novela, lo que se salva son los ensayos intercalados o puestos en boca de don Quijote..." pues, como luego dice: "... ¡si Montalvo hubiera sabido narrar! Pero él era, esencialmente, un autor de ensayos. Y el ensayista ahogó en los *Capítulos* al narrador... La acción es rápida y apenas entrevista; los diálogos son desenfrenados. Lo que del libro queda vivo, caliente, son los fragmentos de ensayismo ajeno al ámbito de don Quijote". (ENRIQUE ANDERSON IMBERT. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. Ed. El Colegio de México, México, 1948, p. 127-130).

En cuanto a la otra finalidad que lo movía, al cultivo del lenguaje, es bien sabido cuán importante fué siempre para Montalvo, que ha sido considerado como uno de los mejores prosistas de la lengua castellana en su siglo. En terrenos de pureza y atildamiento tomaba las cosas con tanto calor, por lo menos, como el que ponía en las de política: sus invectivas y latigazos a los García Moreno y a los Veintemilla no son más duros que los dirigidos contra quienes hablaban o escribían destrozando el idioma. En *El Buscapié* ofrece buenos ejemplos de semejante ira, lo mismo contra galicistas y malos escritores como para los vicios de lenguaje, así sea en el habla ordinaria y popular. Contra éstos y aquéllos, los que hablan mal y los que traducen peor, es tan grande la indignación y cólera de Montalvo, que exclama: "Seríamos nosotros capaces de investir a la Academia Española de poder coercitivo y poner a sus órdenes un cuerpo de gendarmes para que sepultase en negros calabozos a estos violadores y asesinos de la lengua".

Ahora, a trescientos cincuenta años de la aparición del *Quijote* y a casi un siglo de los *Capítulos* del ecuatoriano, es interesante asomarse a estas otras fases y andanzas del Hidalgo inmortal. Aquel desconcertante don Juan Montalvo, que pasó su vida luchando con su pluma por unas inciertas ideas políticas que nunca vió realizadas y por unos estrictos principios literarios que fervorosamente practicó; ese don Juan Montalvo tomó como símbolo y paladín, en sus luchas, a la más egregia de las figuras cervantinas, dándole así una nueva e inesperada influencia, una distinta y sorprendente función al más universal y perenne de los libros que en lengua castellana se han escrito.

LA PINTURA CONTEMPORANEA

(Viene de la pág. 2)

ante todo el complejo de significaciones subjetivas —en estrecha relación con un mundo— la propia y auténtica realidad de la existencia humana.

Desde entonces ya no se dependió sino de las propias poéticas, subjetivas y auténticas visiones de la realidad; se pasó, pues, de la representación de las formas naturales, y naturalmente vistas, a la expresión de modos de ser humanos artísticamente recreados. Es el paso que va del naturalismo tradicional, especialmente del académico, al expresionismo que constituye toda la pintura del siglo xx y no sólo a parte de ella.

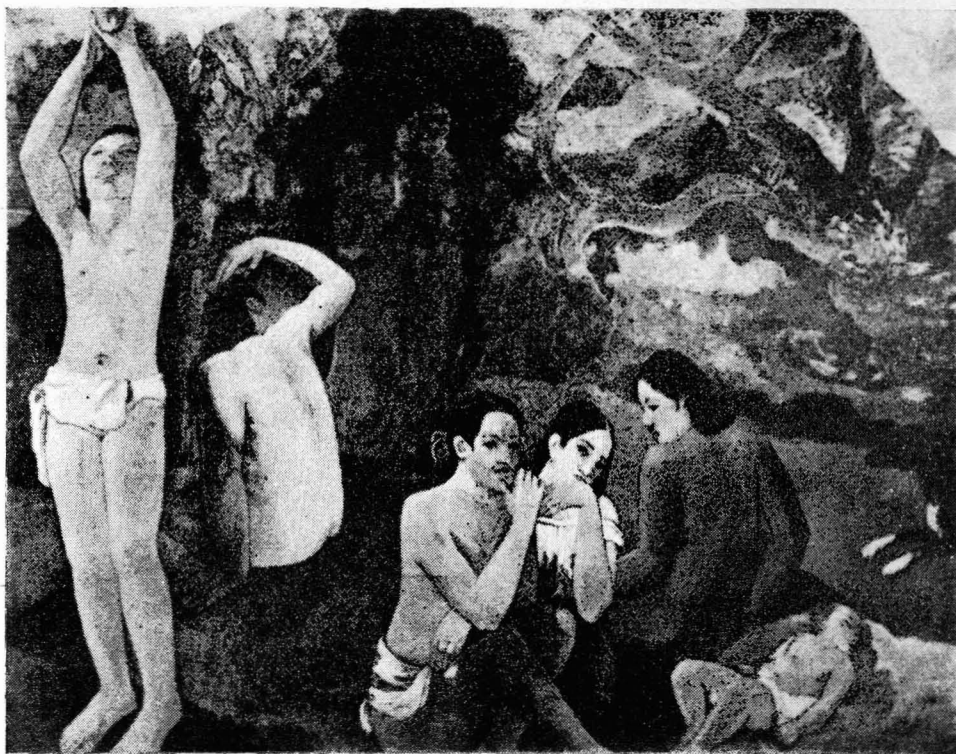
Se comprende que desde entonces ya no fué indispensable la representación de la naturaleza objetiva, si bien se está, por necesidad, en estrecha relación con el mundo objetivo; y que la Belleza con mayúscula, se diluyó en una serie de bellezas diversas y distintas de la tradicional canónica y clásica. Así pudo pintar Gauguin un caballo bermellón —que no los da la naturaleza, pero que son posibles en la realidad de la imaginación— e introducir en la conciencia occidental la belleza de los habitantes de las islas del Pacífico, como después había de cobrar esa categoría la belleza, antes no considerada, de otros pueblos, como el mexicano, gracias a la calidad de su arte.

El arte de espontaneidad, apoyado en las sensaciones, apareció pintando, no las cosas, sino eso: las sensaciones. Y a los artistas que tuvieron tal denuedo se les llamó “les fauves”, “las fieras”.

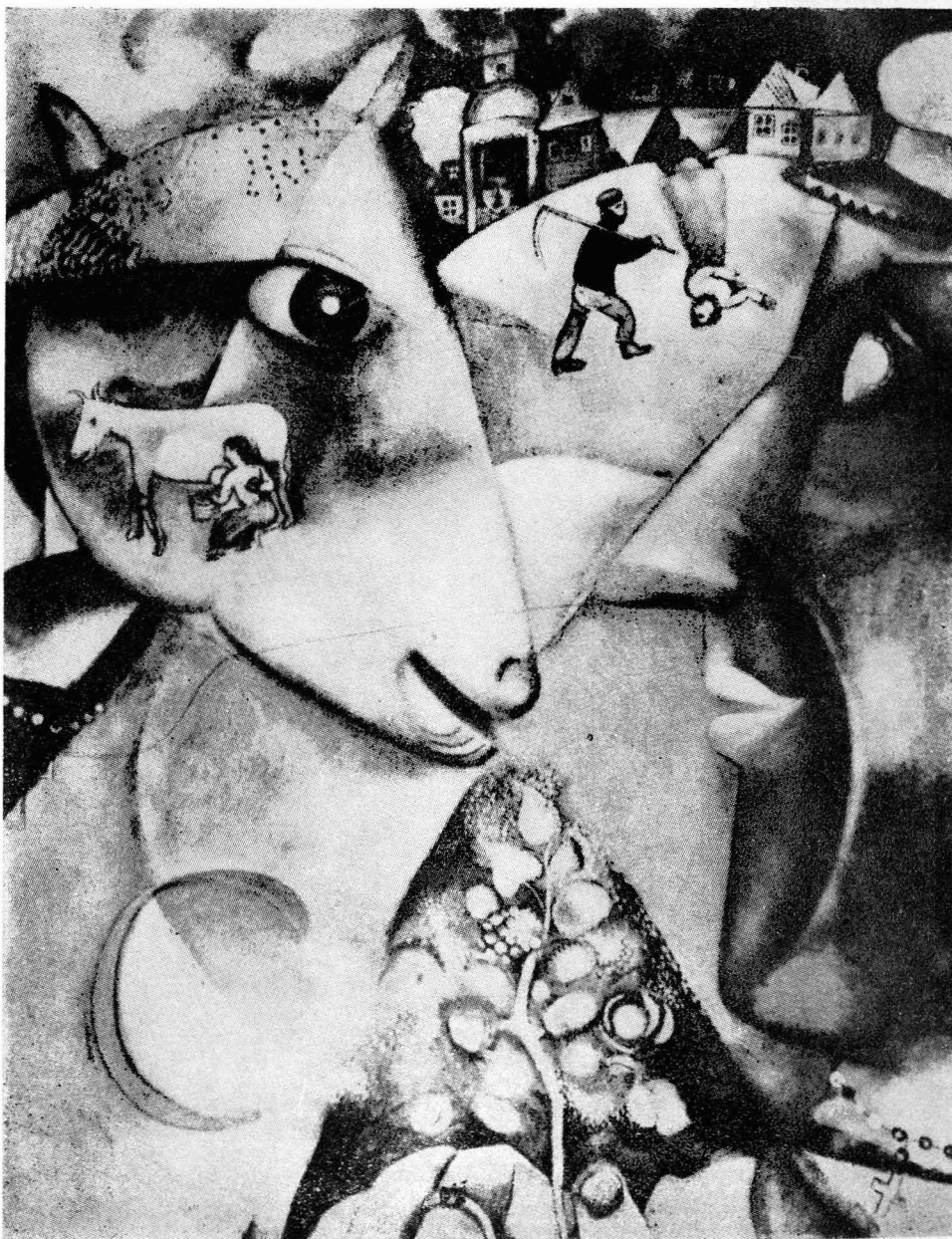
Mas tal libertad creadora —aunque unilateral— encontró un dique en el arte abstracto propiamente dicho, que se expresaba en construcciones geométricas e ideales, con antecedentes en Cézanne, y que se llamó “cubismo”; una manera de expresión que conservó las estructuras clásicas, pero que se rompió con el concepto naturalista del espacio y de las formas, proponiéndose el análisis de los objetos desde distintos puntos de vista, es decir, distintos tiempos, presentados organizadamente en un solo tiempo, en el cuadro, del cual se respetaban las dos dimensiones, sin hacerle agujeros ilusionistas por medio de la perspectiva, pues se consideró inútil y falsa la tercera dimensión. Fué una segunda vía, de nueva expresión idealista, pero limitada, a su modo, como la primera apoyada en las sensaciones.

Dentro de aquella corriente de arte abstracto, de fondo clásico y, por tanto, digamos que estático, apareció otra actitud importante: la del “futurismo”. Los artistas que se lanzaron por esta vía pretendieron dar expresión al movimiento, por considerarlo carácter fundamental de la vida moderna y futura. Aprovecharon la lección del “cubismo”, pero le inyectaron la dinamicidad, así, con formas abstractas sucesivas en cierta dirección, que llamaron “línea-fuerza”, crearon algunas obras que enriquecieron las posibilidades de la pintura contemporánea.

Aun se produjo otra corriente distinta: La “escuela metafísica”, que trajo una vez más los contrastes de luz y sombra y la tercera dimensión. Fué la reapari-



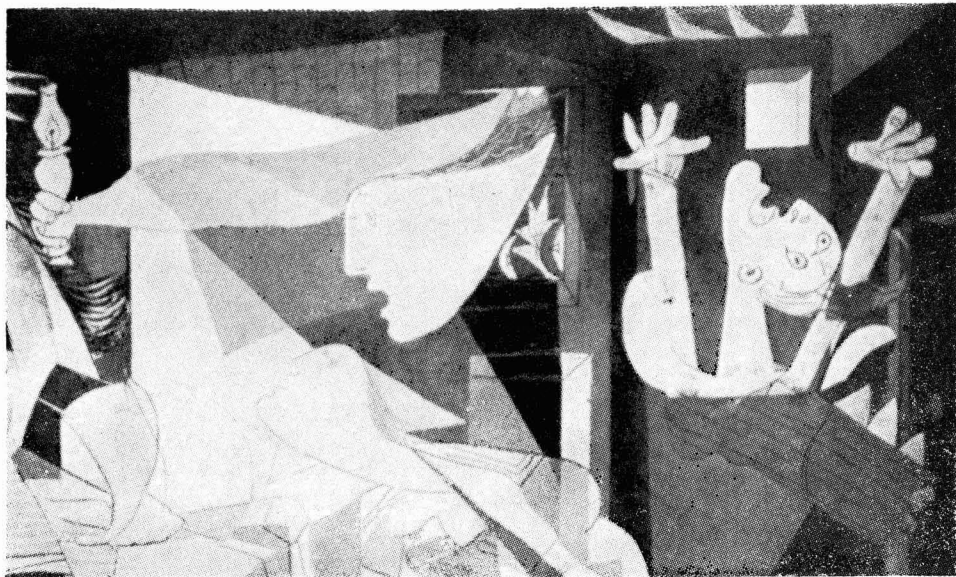
...la belleza de los habitantes de las islas del Pacífico...



...reaparición de un aspecto del arte barroco...

ción de un aspecto del arte barroco que hizo conciencia del "más allá" de este mundo, nostálgica y románticamente.

Mas la sensación, por un lado, y el intelecto, por otro, no pueden ir muy lejos; pintar las sensaciones, pintar las ideas, no bastaba, así fueran éstas en movimiento; ni fué suficiente la evocación del "más allá"; entonces aparecieron esos juegos más extraños aún, que intentaban pintar el subconsciente o las imágenes de los sueños, y que a la postre se pintaban gracias a la imaginación; en verdad se trataba, en cuanto a su expresión formal, a lo menos por uno de sus aspectos, de un arte *mnemónico*. Esto se llamó "surrealismo", o "sobre-realismo", es decir: la pintura de una realidad "más allá" de la realidad. Fué una batalla más en contra de la tradición. Hoy día podemos decir que el nombre era absurdo, porque esa realidad "más allá", tan deseada, no era y no es otra que la realidad de la existencia humana, tan ampliamente concebida como se quiera. Pero es cierto que el "surrealismo" trajo a cuento el arte de imaginación, que con el del intelecto y el de las sensaciones completó el cuadro de las posibilidades de fondo de la pintura contemporánea.

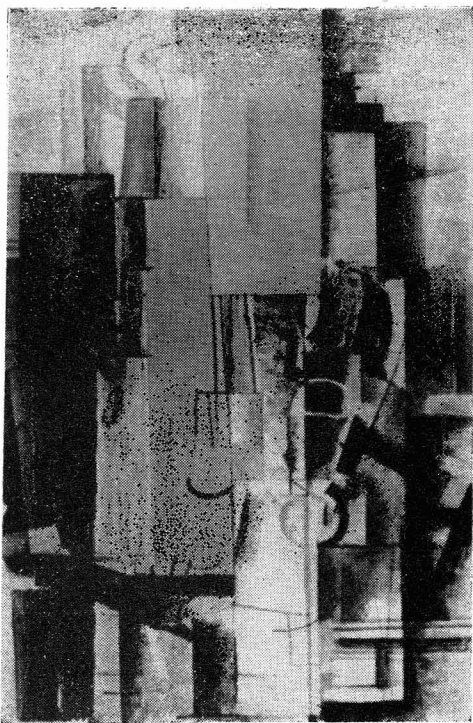


...su obra maestra por excelencia...

neo una nueva y poderosa dimensión, y que ha conquistado primerísimo lugar en la cultura de nuestro tiempo, aunque no siempre se le reconozca con la amplitud que merece. Con esto recae en nosotros

también una responsabilidad más: la de tener y hacer una conciencia clara del valor de tal arte.

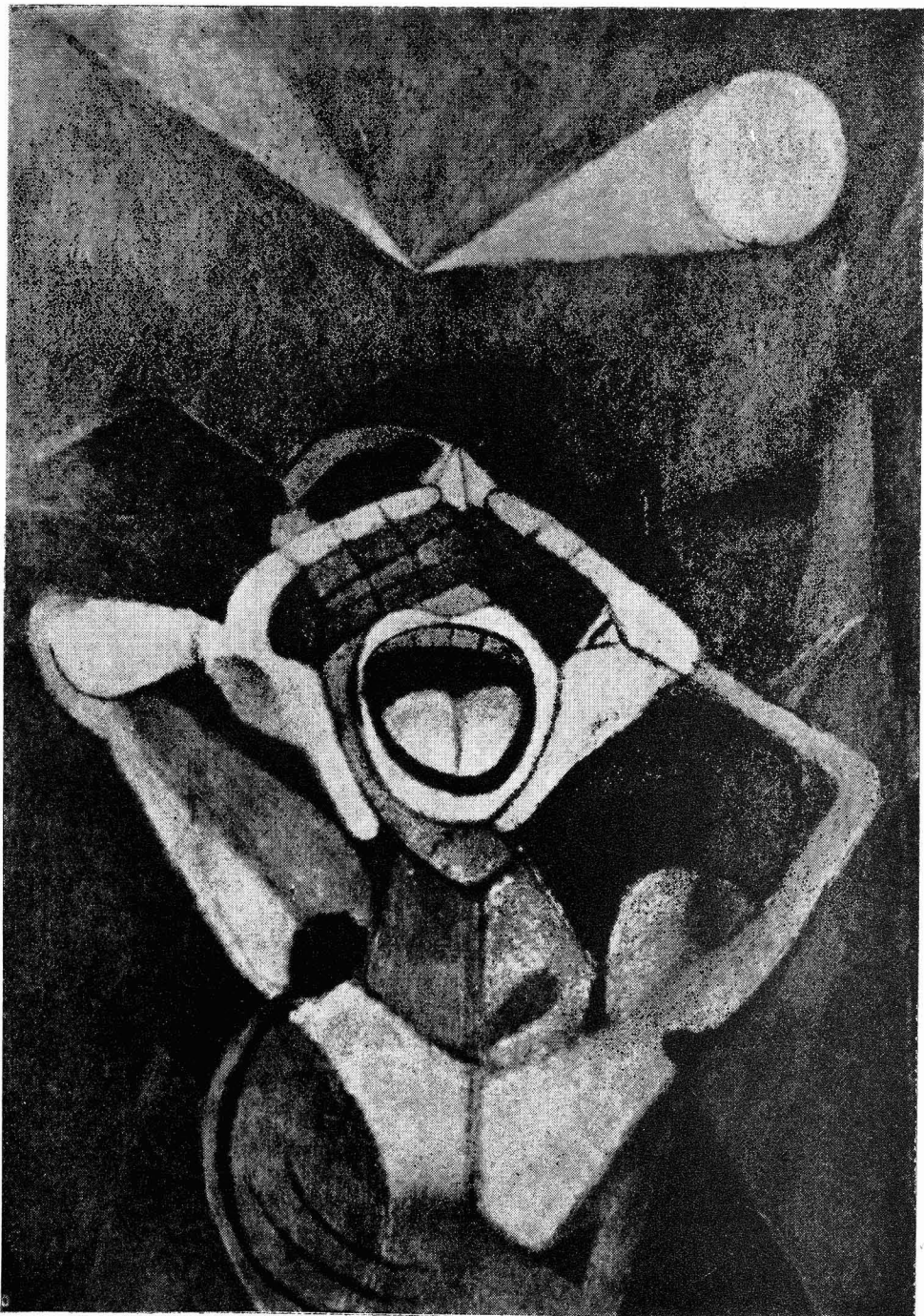
La pintura mexicana ha tenido resonancia mundial, pero hay que corregir



...análisis de los objetos...

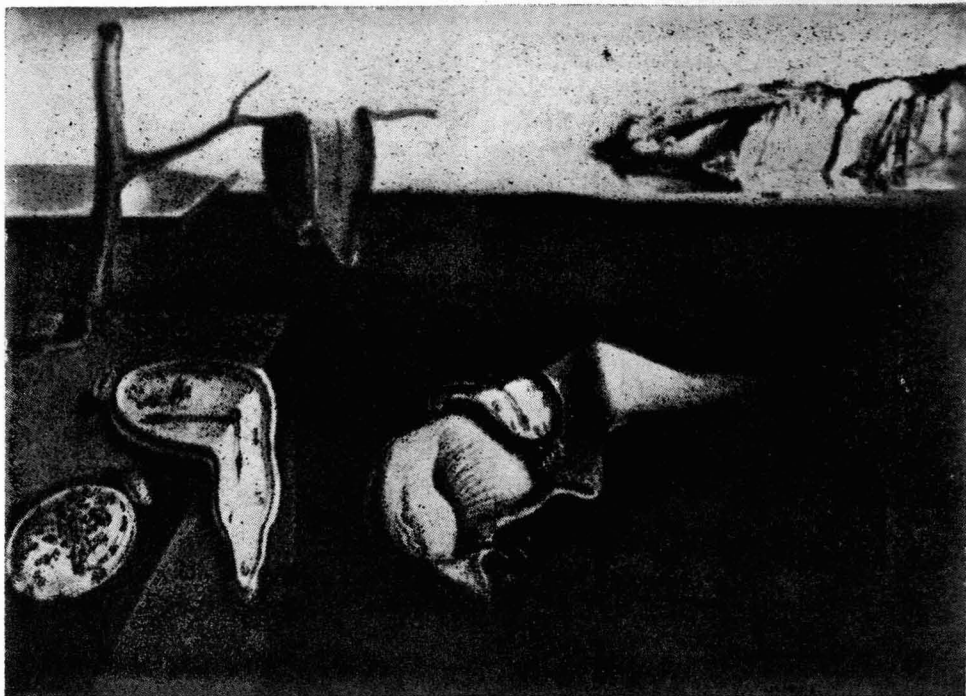
En etapas sucesivas, dramáticas, liberadoras y renovadoras de la tradición, el hombre se sintió ser, se pensó ser, y se imaginó ser... de varias maneras.

Una conciencia semejante y coetánea de la europea surgió autónoma entre los artistas de nuestro país, jóvenes entonces, justamente en el momento en que un doloroso, pero renovador cambio: la Revolución (1911), abrió nuevas posibilidades de vida. Unos marcharon al extranjero, otros quedaron de testigos; mas al llegar el momento de la reconstrucción, también llegó el que esperaban los artistas, y en 1922 se inició en México. como es sabido, un movimiento que pretendía expresar en formas monumentales nuevos sentidos de la vida y el arte. Sus pretensiones se lograron y hoy día podemos decir con legítimo orgullo que México se ha expresado de manera importante por medio de su pintura mural, que ha venido a dar al arte contemporá-



...un lugar legítimamente conquistado...

ahora visiones que hasta ayer fueron verdaderas: Gertrude Stein escribió hace tiempo lo siguiente, a propósito de Picasso: "En Francia, la pintura del siglo XIX se hizo enteramente por los franceses. En el extranjero la pintura no existía. En el siglo XX la pintura se hace en Francia, mas por los españoles". Decía que hoy se tiene que corregir visiones como esa, porque la pintura del siglo XX se ha hecho en Francia por españoles y franceses, sin olvidar a los italianos; pero no se puede hablar con sentido de la pintura contemporánea sin añadir que en América la pintura se ha hecho por los mexicanos. Entiéndase bien que se habla de la pintura que cuenta en la historia por su originalidad, grandeza y otras cualidades, por estar a tono con el tiempo. Por lo demás, la pintura ha sido a través de la Edad Moderna un medio poderoso de expresión de los pueblos latinos. Españoles, franceses, italianos y mexicanos han contribuido de manera importantísima a la renovación de la pintura del siglo. Lo anterior no excluye, claro está, que los pueblos de origen sajón hayan dado también creaciones propias y artistas de primer orden. En cuanto a los latinos, México incluido, la pintura es quizás el mejor modo que tenemos para expresar nuestra peculiar manera de ser, nuestros



...una batalla más en contra de la tradición...

ideales y nuestro sentido crítico de la realidad.

Esta pequeña y aun incompleta historia de lo que ha acontecido al hombre con-

temporáneo en el campo de la conciencia, este cambio de comprensión de la realidad objetiva a la subjetiva, aunque no subjetivista en absoluto, ha sido expresado integralmente por los grandes artistas de nuestro tiempo, quienes han pintado y pintan —perdón por la insistencia— no cosas, sino modos del ser del hombre, sentidos varios de la existencia humana, para lo cual se valen por necesidad de símbolos, metáforas y alegorías, que expresan poéticamente la vida con toda propiedad, con un lenguaje adecuado.

El cambio de lenguaje, de formas de expresión, con raíces profundas en la conciencia, en el ser, resultó tan extraño, como toda novedad verdadera, que muchos aún no se reponen del susto, y lo curioso es ver que los humanos no parecen poder reconocerse en estas expresiones tan auténticamente humanistas; inclusive una de las mejores mentes de nuestro tiempo, en cierta etapa del proceso histórico de la pintura, pensó que se trataba de "la deshumanización del arte" y que el irracionalismo que se expresaba en el movimiento "dadaísta" era pura broma.

Se ha creado, a todas luces, una expresión humanista en el arte, en la que importa la expresión del propio ser y no la representación de las cosas. Esto es común al mejor arte europeo, mexicano y de todo sitio en que se haya llegado a una conciencia de la realidad y a una expresión artística de esa índole. Es lo que el tiempo histórico nos da, si tenemos ojos con qué verlo.

Ahora bien, mientras los artistas europeos estaban ocupados en hacerse un nuevo lenguaje, los mexicanos superaron, con positiva genialidad, todo el expresionismo conquistado y crearon sus propios lenguajes humanistas, que necesitaban por urgencia vital, y se lanzaron, después de estar reunidos por un momento, cada cual por su lado, a expresarse como pudieron. Y pudieron mucho, cada cual a su modo.

Ideales comunes de expresión de vida nueva fué lo que los reunió en un momento, lo que aún une sus obras en el fondo; mas a la postre se ha visto cuán diferentes —como tenía que ser— eran



...uno de los creadores de la pintura mural mexicana...

sus personalidades, sus expresiones e ideales. A mi modo de ver, la pintura mural mexicana introdujo en nuestro tiempo no sólo el arte monumental y público en formas grandiosas y originales, sino algo también muy valioso y es: la conciencia crítico-histórica. Así, no sólo un nuevo lenguaje formal sino un contenido temático de lo más variado, profundo y oportuno, es lo que completa este fenómeno artístico. Tan poderosos son sus múltiples temas que en momentos han ofuscado las no menos poderosas formas expresivas, a los ojos de los indoctos o de las conveniencias de varios tipos, y se ha pensado que sólo se trata de la pintura didáctica, con menosprecio por las formas. Nada más injusto e inexacto; si las formas de la pintura mural de México no fueran lo que son: originales y grandiosas, no valdría la pena ocuparse en ellas, pero no es así, mas al contrario: porque sus formas son de primerísimo orden y en alto grado emocionantes es por lo que atraen, y porque sus temas son vitales y profundos es por lo que interesan. Esta conjunción de grandes formas y visiones crítico-históricas es lo que hace excepcional nuestra pintura.

Claro está que la pintura europea y de otros pueblos tiene también su temática, que en ciertos momentos ha venido a coincidir con la pintura mexicana, como en el caso de la obra maestra de Picasso —y de la pintura europea contemporánea: “Guernica” (1937)—; mas en general, y salvo excepciones, ha expresado de manera importante el tema de “la joie de vivre”, *el goce de la vida*, mientras que la pintura mexicana ha expresado principalmente *el dolor de vivir*.

Picasso, sin duda para mí, el más grande pintor europeo de nuestro tiempo, es muy conocido por sus diferentes períodos o cambios de expresión en su obra; pero lo es menos por lo que constituye su lenguaje integral, a partir de 1925. Ciertamente en cada etapa se encuentran obras maestras cuyas de gran significación. Del “período azul” basta el cuadro titulado “la vida” (1903); del “rosa” el “Muchacho con un caballo” (1905); del “período negro”, “Las señoritas de Avignon” (1907), obra fundamental y punto de partida hacia el “cubismo”; pero de esta última expresión, Picasso no llega a una obra maestra sino hasta 1921, cuando pinta “Los tres músicos”, casi al mismo tiempo en que recobra la carne y entra en su “período neoclásico” y pinta la monumental obra “Dos mujeres sentadas” (1920). Después todas son vueltas y revueltas hasta las “Tres bailarinas” de 1925, en que su expresión se integra y aprovecha todas las anteriores experiencias... y así hasta “Guernica” (1937), su obra maestra por excelencia, que expresa la tragedia, el dolor de vivir, la destrucción, la guerra, la brutalidad, pero también la esperanza. Picasso expresa la tragedia hasta donde un clasicista puede hacerlo, por muy genial que sea, pero cuando pintó “Guernica” vino a dar a donde la pintura mexicana había llegado ya hacía muchos años. Ya Orozco había producido sus mayores obras murales, desde la Escuela Preparatoria de México, Pomona y Dartmouth Colleges, hasta el Hospicio Cabañas de Guadalajara; y Rivera había recorrido el

camino que va desde el Anfiteatro Bolívar en México, los muros de la Secretaría de Educación, el salón de Actos de Chapingo, los murales de Detroit y tantas otras obras, hasta la escalera del Palacio Nacional. Siqueiros tenía entonces menos obras, pero no menos formidables trozos.

Picasso ha continuado desarrollando su obra prodigiosa, en la cual ha rehecho toda la historia del arte; eso es lo que le da una gran enjundia y es también,

Otros artistas europeos, como Braque, Matisse, Léger, Dufy, Rouault, deberían ser recordados aquí, pero quede siquiera el ejemplo de Picasso, aunque también añadiría algunos americanos. Siquiera recordaré las obras del cubano Wilfredo Lam y del brasileño Portinari, aquél más cercano a la “Escuela de París” y éste, en parte; a la “Escuela Mexicana”, sobre todo en un principio.

He dicho de los grandes artistas mexicanos que hoy día podemos darnos cuen-



... filosófico, metafísico, trans-humano ...

justamente, lo que muchos le censuran, siendo una de sus mejores faenas. En la escultura ha probado también ser maestro y original y que cuando un artista tiene genio puede hacer lo que le venga en gana, como en “La cabra” (1952). Sus dos últimas obras de pintura monumental: “La Paz” y “La Guerra” (1954), no parecen superar a su “Guernica”. En conjunto, la obra de Picasso quedará como una de las grandes expresiones del siglo xx, porque, en efecto, lo es.

De otro tono, pero con agudo sentido crítico-histórico también, es la obra de Dalí, si se sabe verla a través de su simbolismo; con ella se enriquece notablemente la pintura contemporánea.

ta de las diferencias entre sus expresiones y visiones del mundo, de su sentido crítico-histórico; pues bien, diré que:

Orozco, a mi modo de ver, es el más grande entre ellos y el más grande pintor de nuestro tiempo; quien ha expresado, con la fuerza dramática que le es propia, la realidad de la existencia humana, sin idealismos, en múltiples aspectos, en varias circunstancias históricas, siempre con profundo sentido crítico, libre, sin limitaciones partidaristas; ha hecho historia con sentido actual, desde su presente, con sentido filosófico, metafísico, trans-humano. Orozco, como todo auténtico artista, muestra emocionantemente el ser real de la existencia humana: el con-

flicto; no es un reformador, ni un idealista que ofrezca fórmulas para la felicidad, ni intenta ser profeta; mas han de tenerse muy en cuenta las visiones de su conciencia porque ha demostrado ser certero; su liberal sentido de la existencia le prohíbe imponer modos de ser; de él sólo se impone la categoría de su espíritu y de su obra, renovadora del arte de la pintura.

Rivera es uno de los pocos verdaderamente grandes pintores contemporáneos, quien con su inteligencia, su sensualidad y conocimientos del arte ha creado una forma de expresión de alto rango, de nuevo sentido clásico, y ha hecho o rehecho la historia a su manera y desde su punto de vista, expresando el *deber ser* de la existencia humana; por eso se me presenta como un consumado idealista que concibe la historia con un fin necesario; su obra es, sobre todo, un canto épico al mañana.

Siqueiros es, con Rivera y Orozco, uno de los creadores de la pintura mural mexicana, que no es poco decir. Tiene, para mí, un sentido romántico de la existencia, de altos vuelos, que expresa en formas monumentales, grandilocuentes, con espléndidos jirones líricos y construcciones intelectuales animadas por su dramatismo. Su obra no tiene la amplitud que la de sus compañeros, mas en las últimas décadas él la ha enriquecido no-

tablemente. Por otra parte y en otras formas ha contribuido en más de un modo al desarrollo del arte mexicano por excelencia: la pintura mural.

Tamayo, de otra generación y de otros derroteros, ha llegado a un lugar ciertamente destacado en el panorama de la pintura de nuestro tiempo. Tras de una vasta obra de preciosas construcciones, de gran refinamiento y originalidad, sobre todo como colorista, en lo cual es único, ha producido obras murales de primera categoría, en las cuales es patente su penetrante intuición y la forma espléndida de sugerir sus preocupaciones, que son universales por ser profundas y actuales. Entre los más importantes pintores de nuestro tiempo Tamayo tiene un lugar legítimamente conquistado.

No es posible considerar aquí a otros artistas, en especial a los de generaciones posteriores, pero sus obras merecen cuidadoso estudio y algunos de ellos continúan en el camino que abrieron los primeros creadores.

La pintura mexicana contemporánea, la mural principalmente, ha traído al campo del arte todas las preocupaciones y problemas históricos de nuestro tiempo y no sólo en lo social y en lo político; para mí es una tremenda limitación verla sólo desde este último ángulo; es empequeñecerla, porque tiene muchos más ilimitados alcances. Justamente las historias

que expresa con diferentes sentidos críticos es lo que la hace rica en contenidos y constituye a la postre, como dijo Orozco en alguna ocasión, todo un examen de conciencia. La pintura mexicana ha expresado diversos sentidos e ideales de la vida del arte, en varias direcciones, según las obras de los diferentes artistas, ese es uno de sus grandes valores, y si bien puede decirse que un sentido humanista les es común, lo que cada cual entiende por humanismo es distinto. Sin embargo, unos y otros expresan su ser y, al hacer tal, expresan también el ser de México vario y complejo, y al expresar el ser de México, están, en verdad, expresando nuestro ser en el mundo, y así incluyen, puede decirse, los grandes temas de nuestro tiempo.

Que en nuestro país hayan tenido o tengan los artistas la libertad de expresarse como lo han hecho, es reconfortante, sobre todo cuando se mira en derredor. La continuidad y enriquecimiento del arte requieren ese ambiente de respeto mutuo que hace posible la convivencia y el amor al humano mundo, tan ajeno al energumenismo.

*
* *

Pero nuestra pequeña historia de la pintura contemporánea no está completa. En los últimos tiempos el llamado "arte abstracto" ha adquirido tal volumen, y en casos cierta calidad, que es una de las expresiones actuales a considerar. En verdad hay una confusión en los términos y en el fondo, y hay que diferenciar entre "pintura abstracta" y "pintura no-objetiva". La primera abstrae de un objeto determinado; la segunda pretende expresarse por medio de formas que no tienen relación ni directa ni indirectamente con objeto alguno, por eso reclama su novedad; son creaciones líricas, ciertamente no exentas de contenido, las más de las veces inaprehensible. Quizá sería más propio llamarla "pintura sin objeto". A esto también le llaman "arte puro", una nueva forma del viejo tema del "arte por el arte". A mi modo de ver nada que sea humano puede ser "puro" y ante limitaciones de ese carácter parece tanto más rico el que podemos llamar, a mucha honra: "arte impuro", es decir, el que se encuentra inmerso en la historia, con sus pasiones, ideas, ideales y sentido crítico.

Por otra parte también ha vuelto a la pintura el viejo naturalismo, como medio fácil de comunicación de doctrinas; aquella peste anatómica de que habló en cierta ocasión Orozco, como hemos dicho. Así tenemos, por un lado, un extremo: el "arte sin objeto", y por otro, el extremo opuesto: "el arte objetivo"; pero en el centro está la gran arteria de la verdaderamente grande creación de nuestro tiempo, con antecedentes desde Goya, por lo menos, que ni es "objetivista" en el viejo sentido, ni "sin objeto", como el viejo "arte por el arte", sino que con la mayor libertad, y sin imponerse otras limitaciones que las propias del arte, ha dado expresión en formas originales a los grandes temas de nuestro tiempo.

Desde otro punto de vista se piensa que el arte debe o no debe ser "engagée",



...expresando el deber ser de la existencia humana...



...la gran arteria de la verdadera creación de nuestro tiempo...

comprometido, pero ser es ya ser "engagée" de una manera u otra, consciente o inconscientemente; compromete uno su ser por entero o se intenta evadir el compromiso remontándose a las regiones ideales y angélicas. El arte podrá ser esto para algunos, pero el gran arte ha sido y es siempre aquel que es todo un rico complejo. Los más grandes artistas contemporáneos, y entre ellos los mexicanos principalmente, han expresado en sus obras diversos "engagements", o compromisos, porque están en este mundo, porque participan en las preocupaciones, problemas y diversos ideales humanos de la época y esto lo han hecho en formas originales, emocionantes, admirables, conmovedoras, que quedarán como ejemplos de las más altas creaciones de la cultura del siglo.

Si la pintura contemporánea ha creado, pues, un nuevo y gran lenguaje, mal estará que se abandone tan formidable expresión y que se caiga por una vertiente en la pintura no-objetiva, o, por la otra vertiente, en la pintura naturalista. Hay que salvar las conquistas que tantos esfuerzos y sacrificios han costado a varias generaciones de artistas.

He de terminar esta conferencia como la empecé, con alguna pregunta, si bien ahora, en la creencia de que ustedes toman en consideración lo dicho. ¿He logrado sugerir siquiera que la pintura contemporánea es uno de los grandes temas de nuestro tiempo? La contestación no puedo darla yo mismo, sino ustedes, mas puedo decir dogmáticamente que si alguien se aventura en el estudio de la pintura contemporánea no saldrá defraudado, y que en ella encontrará primero emoción y regocijo para el espíritu, mas después surgirán los grandes temas que son propios de nuestro tiempo y el sentido profundo de la existencia: la tragedia. Porque en última instancia todo arte no es sino la confesión de las limitaciones del hombre y del dolor de vivir, pero también es curación, potencia de posibilidades humanas y goce en expresarlas bellamente. Tal es la paradoja.

(Viene de la pág. 4)

razón de ser de los mismos. Así lo entiende George C. Vaillant. Y hay un momento en que, intentando justificar esas prácticas religiosas, dice: "Aun cuando los mexicanos antiguos dieron mayor desarrollo a su ceremonial que las sectas cristianas más ceremoniosas, sin embargo, la relación entre los aztecas y sus dioses y los cristianos y sus santos, no es muy diferente, no obstante diferir los conceptos esenciales de las dos religiones."

Al hacer un análisis de los factores que intervinieron en la victoria de los españoles y la derrota de los indios, en el capítulo XIV, el autor avalora imparcialmente los méritos de unos y de otros; y, por cierto, no considera menores los méritos de los vencidos.

El capítulo XV y último, es una visión del México moderno. "La civilización azteca murió", dice George C. Vaillant,

LOS AZTECAS DE VAILLANT

"pero los aztecas viven aún. Quítese a los indios de pura sangre de México y se perderán dos quintas partes de la población; retírese a los que tengan sangre indígena en sus venas y quedará escasamente una vigésima parte de la población. México tiene un rostro indio." Y más adelante: "México, la más americana de las naciones americanas, abre una emocionante perspectiva en el decurso del tiempo..." Y termina así: "Los países americanos de la actualidad comparten el ideal democrático y el de la libertad personal.

También compartimos una tradición más antigua que nos legaron nuestros antepasados indígenas. Con nuestro continente ante nosotros, tenemos un sinnúmero de oportunidades para crear sobre tierra una vida más amplia para todos una civilización americana en la que pueden fundirse y amalgamarse las aportaciones antiguas y nuevas, para el bienestar humano, en beneficio de todos."

Para los lectores mexicanos este libro ha de tener un interés muy especial, independientemente de todas sus in-

negables cualidades. Tal interés consiste en que lo escribió un extranjero, para ser leído en una nación que no es la nuestra. De manera que viene a ser, en gran escala, como si oyéramos lo que un vecino dice entre los suyos acerca de nosotros. No podríamos poner en duda su sinceridad. Y la impresión que recibiéramos sería tanto más profunda cuanto más se acercaran a nuestras inquietudes los juicios que escucháramos. Cosa parecida debe suceder a los mexicanos con la lectura de "La Civilización Azteca". Muchos se reconciliarán con sus propias ideas al verlas confirmadas por un extranjero de buena voluntad; otros se sentirán inclinados a sujetarse a un examen de conciencia; y no pocos caerán en la cuenta de que Malinche no merece tanto incienso como ellos quisieran quemar en su memoria.

A. B. N.

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

VII. *El Suicida*

RESPECTO al *Suicida* (tomo V de la Editorial Cervantes dirigida por Francisco Villaspesa y Luis G. Urbina, Madrid, 1917, y reeditado en México, Tezontle, 1954), he escrito en la "Carta a dos amigos":

...debo a la austera verdad la confesión de que es un libro no del todo cosido, donde los diversos elementos no acaban de casar entre sí: se notan suturas y remiendos. Es posible que, con el tiempo y visto a distancia, todo eso se borre y el polvo de los años acabe por rellenar los huecos. Los críticos dirán entonces: —Este libro tenía más unidad de lo que su autor se figuraba.

Sin embargo, no parecen haberse realizado mis predicciones. En una crítica provocada por la segunda edición, y sin percatarse de que lo era, el libro fué considerado como una antología de ensayos entresacados de mis obras anteriores y completada con algunas páginas recientes. Es decir, que el autor de esta crítica se equivocaba al figurarse que *El Suicida* era una colección de fragmentos escogidos en diversos libros, pero acertaba por instinto respecto a la génesis de la obra, que es un verdadero mosaico.

Quien haya leído mi ensayo "El revés de un párrafo" (*La experiencia literaria*) sabe ya que ese pasaje de *El Suicida* llamado "La evocación de la lluvia", por ejemplo, data de México, julio de 1909 y apareció en *Nosotros*, N° 1, México, 1912. En la revista *Argos*, de México, publiqué el 23 de febrero de 1913 un articulo —*De vera creatione et essentia mundi*— escrito en marzo de 1910, que luego se aprovechó, transformado, en "Los dioses enemigos" 2a. ed. de *El Suicida*, p. 84 y ss.). También de México (*Revista de Revistas*, 15 de diciembre de 1912) datan "Los desaparecidos"; y "La conquista de la libertad", de París, 1913. Y así podría yo ir marcando al margen tal párrafo, tal fragmento, que proceden de mi primera época mexicana o de mi primera estancia en París, o en fin, de la etapa madrileña en que la obra fué finalmente confeccionada y publicada. Esto último acontece naturalmente con cuanto se refiere a la persona real cuyo suicidio (Ciudad Lineal, 2 de septiembre de 1916) provocó las primeras páginas.

Tengo a la vista cierta crónica enviada por Francisco García Calderón desde París al *Figaro* de La Habana, febrero de 1914. Por ella caigo en que, ya para entonces, había yo mostrado al inolvidable amigo, no sólo páginas que luego serían aprovechadas en *El Suicida* o *El Cazador*, sino también otras que luego serían recogidas en algún futuro libro misceláneo como *Grata Compañía* (México, 1948): así el ensayito sobre "Las Nuevas Noches Arabes de Stevenson" que está firmado en México, abril de 1912. ¿Qué mucho, si en la segunda serie de *Marginalia*, apenas publicada el año pasado, todavía tendí una mano piadosa a cierta notita de 1909, "Lo que hacía la gente de México los domingos por la tarde"?

En artículo a que he de referirme nuevamente más adelante, Martín Luis Guzmán advertía:

Por Alfonso REYES

Recuérdese que A. R. comenzó a escribir en prosa desde 1908 (mucho antes escribía en verso), y que a partir de entonces no ha soltado la pluma un momento; de suerte que, acumuladas y acumuladas las cuartillas, su obra inédita comprende a esta hora tres o cuatro tantos iguales de lo publicado hasta aquí. Olvidar esto sería tender un puente de *Cuestiones estéticas* a *El*

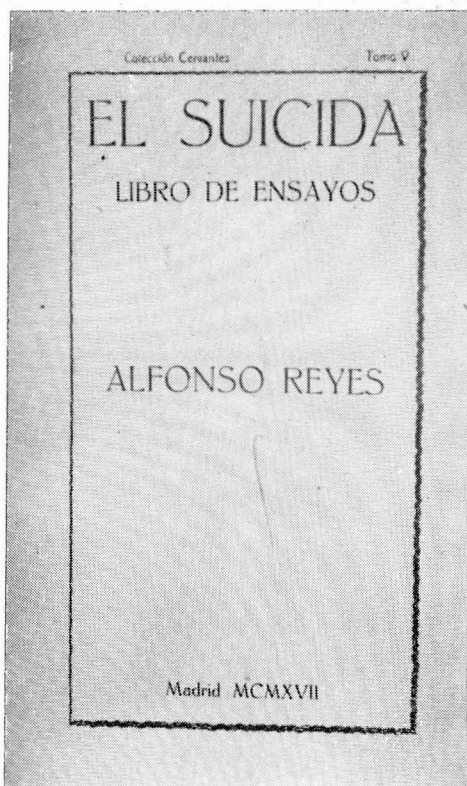
Suicida a sabiendas de que hay tierra firme de por medio...

En efecto, al lado de mis libros orgánicos, escritos de una vez y conforme a un plan determinado, hay otros que se me han ido formando por acumulación y yuxtaposición de páginas independientes. No sólo los libros de "artículos desarticulados", en que ello es obvio, sino asimismo libros que adquieren a posteriori una organización de conjunto, como las *Memorias de cocina y bodega*. Por eso acostumbro fechar los fragmentos, siempre que me es dable, y poner como subtítulo de algunos volúmenes los años que cubre la colección.

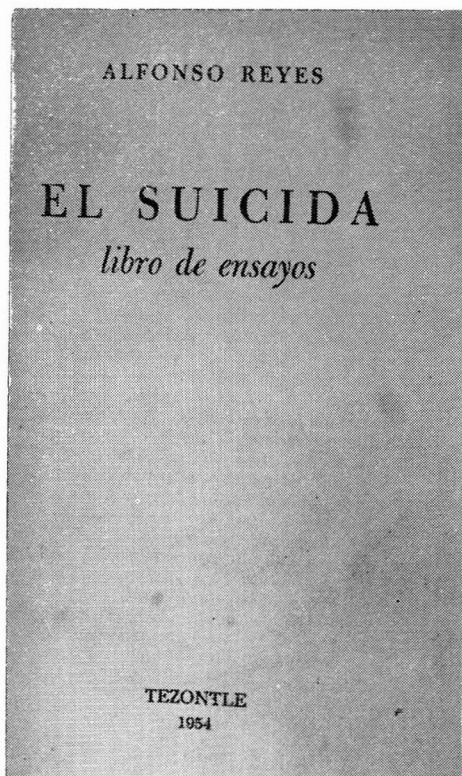
Cuando se imprimía *El Suicida*, a última hora, la imprenta (M. García y Galo Sáenz, Mesón de Paños) me pidió que añadiera algo al original para darle más cuerpo al libro. Entonces, entre lo que ya tenía yo por ahí y lo que pude emborronar prontamente, aderecé el "Monólogo del autor", y también la "Dedicatoria", que por ir al fin más bien equivale al "Envío" de las antiguas baladas.

Nunca fui muy lector de Trigo, y apenas me documenté sobre él en un estudio firmado por H. Peseux-Richard. (*Revue Hispanique*, 1913, xxviii, N° 74). Aunque Rafael Cansinos Assens, al informar sobre *El Suicida* (*La Correspondencia de España*, Madrid, 3 de septiembre de 1917) y compararlo con el libro que por esos días publicó Manuel Abril (éste sí dedicado a la persona y a la obra de Trigo), me hizo el honor de declarar que el espíritu de Trigo "sin duda se placará más en estas páginas". Es verdad que añade, sin engañarse respecto al carácter de la obra:

No es ya Felipe Trigo el protagonista de la obra; ni siquiera se lo nombra explícitamente, y la figura del muerto pasa por aquellas páginas como un enmascarado de tiniebla, convertido por la virtud de su desencarnación en un personaje abstracto: el suicida. Si no fuera por ciertas alusiones de un admirable grafismo, no sabríamos que se trataba de él, y nada rompería la solemne impersonalidad de estas meditaciones.



La edición española



La edición mexicana



FELIPE TRIGO

Poco antes, Unamuno me había escrito estas líneas, tan pletóricas de sí mismo como todo lo que él escribía:

... *El Suicida* lo he leído con provecho. Lo tomé con interés desde que empecé su lectura, pues cuando se mató el pobre Felipe Trigo —el culto a la Vida, así con letra mayúscula, lleva a la muerte—, pensé escribir sobre ello. He anotado algunos pasajes de sus ensayos con ánimo de comentarlos alguna vez... Me gusta el género y me gusta como usted lo trata. Acaso haya demasiada literatura. Algo más de "misticismo activo", como usted le llama, estaría mejor. (Salamanca, 2 de junio de 1917).

Martín Luis Guzmán escribió sobre *El Suicida* las generosas páginas arriba citadas, (*El Gráfico*, N. York, octubre de 1917, artículo después recogido en su libro *A orillas del Hudson*, México, Botas, 1920, págs. 47-52). Estas páginas provocaron un comentario acerbo, donde se decía entre otras cosas:

... La creación de literatos profesionales no es una ventaja indiscutible, y tal vez haya que revisar muy pronto lo que se llama la influencia de Pedro Henríquez Ureña... Lo que escriben Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán vale mucho menos de lo que pueden escribir. ("Revista sintética", *El Demócrata*, México, 2 de enero de 1921).

Callamos el nombre del autor de estas líneas, que seguramente prefiere ya no responder de ellas.

"El ensayo es género que se hizo para usted", me escribía desde México el cordialísimo Enrique González Martínez (5 de septiembre de 1917). Y, desde San Antonio Texas, por los mismos días, José Vasconcelos me envió una carta llena de entusiasmo y de cólera, de aplauso y berriñche, tan desigual y fraternal como lo fué durante unos años su sentimiento para conmigo. Acababa así:

Ya no hallo cómo parar. Adiós, un abrazo, una cordial felicitación, un grito de ánimo para la labor definitiva, te manda tu amigo a quien haz conmovido con tu libro, haciéndole reconsiderar su destino.



LUIS G. URBINA



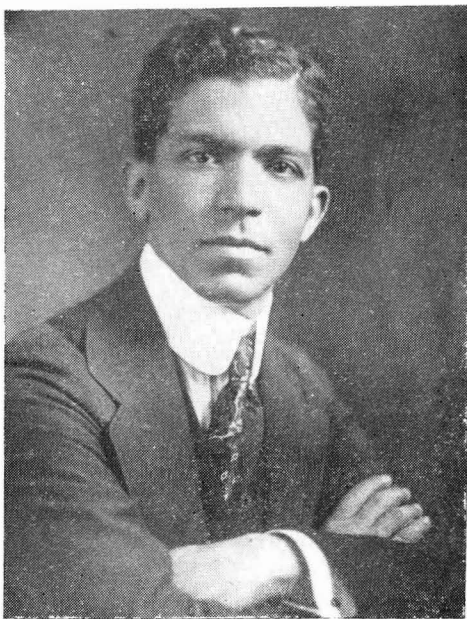
XAVIER ICAZA

...una novedad en nuestra literatura...



JOSÉ VASCONCELOS

...reconsiderar su destino...



PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

La carta se perdió, anduvo errando, al fin dió conmigo cinco meses más tarde, y sólo pude contestarla en 12 de febrero de 1918:

Te agradezco el cariño y la varonil sinceridad de tu carta —le dije—... Debo comenzar por manifestarte que este libro no tiene verdadera unidad... Sólo me complazco en advertir que —salvo el fragmento que te agradó sobre "La evocación de la lluvia"— todo lo que te ha parecido bien está escrito en mi era europea, y lo que rechazas queda en el pasado... Como tú vendes pantalones, yo vendo libros... Ten paciencia y no desconfíes de mí. Entre la frívola charla madrileña de mi libro, te he hecho uno que otro guiño, me parece: para recordarte que soy el mismo Ulises de siempre... Algo de hierro voy ganando por dentro, y como en gran parte lo debo a España— no a las academias literarias, ojo: a los amigos escritores, a la calle, al pueblo, a los pueblos, a la roca viva del suelo, a la electricidad pura del aire— lo agradezco a España... ¿Qué el jugueteo echa a perder las ideas serias? Yo no lo creo, aunque como tú pensó Unamuno... En fin, tu carta me deja muy contento y quisiera que continuaras siempre hablándome así. Algunas veces podré no aceptar en mi fuero interno lo que me digas, porque vamos llegando a la hora en que no debemos cambiar de actitud ni por el consejo de un amigo querido...

En la "Despedida a José Vasconcelos", cuando éste dejó la Secretaría de Educación Pública y yo me encontraba en México de vacaciones diplomáticas, aludí también a estos extremos:

Fuimos siempre —le decía yo—, en nuestra concordia o nuestra discordia, buenos camaradas de guerra. Lo mismo cuando casi nos tirábamos los tinteros a la cabeza con motivo de una discusión sobre Goethe —ese precioso instante de nuestra juventud en que contrajimos para siempre los compromisos superiores de nuestra conducta!— como cuando, lejanos y desterrados, vendíamos, tú, en un pueblo de los Estados Unidos, pantalones al por mayor hechos a máquina; y yo, en Madrid, artículos de periódico al por menor, hechos también a máquina. (2 de julio de 1924. *Reloj de Sol*; y 2º tomo de *Simpatías y diferencias*, 2a. edic.)

Años después, José, en sus memorias —escritas bajo la impresión de amarguras recientes, lo que explica muchos extremos—, si bien dedicó a mi esposa algunas amables menciones (pues ella, en efecto, fué siempre amiga cariñosa para Serafina y para sus hijos), dejó escapar algunas líneas impropias de la fraternidad que existió siempre entre nosotros, incluso en los días de París, aunque él era adversario del régimen, y yo —por carrera y no por "política"— representante diplomático. Pero yo sé bien que esa mala racha ha pasado, y creo que para siempre.

Xavier Icaza, en marzo de 1918, escribía sobre *El Suicida*:

Es éste (*este libro*) una novedad en nuestra literatura. Habla de la tragedia humana, pero la observa a la manera inglesa, sin ampulosidad y sin tono

solemne ni pedantería. (*El Pueblo*, México, 17 de febrero de 1919).

Un artículo publicado en inglés por Pedro Henríquez Ureña recogía en los siguientes términos la opinión de Federico de Onís, quien para esta fecha se había trasladado ya de España a los Estados Unidos:

His recent work —*The Suicide*— is pronounced by Federico de Onís, the distinguished Professor of Spanish Literature at Columbia University, to be the best book of essays of the English type written in Spanish. It carries us, through interesting trains of reasoning and illustration, to delightfully unexpected vistas. Thus, the fact that several hundred persons disappear from

greatest cities every month, without leaving any trace, leads him to discourse on the desire for change as one of the essential motives of human action, since not all who disappear are killed or flee from justice. (*The Minnesota Daily*, Minneapolis, 1º de mayo de 1918).

El fragmento sobre "Los desaparecidos" impresionó también de modo especial a Xavier Icaza, en el artículo ya citado, y a Carmen de Burgos (*El Heraldo de Madrid*, 26 de agosto de 1917).

Siguió el libro su camino secreto y pasó, como tiene que suceder, de la clarinada de la crítica a la vida callada entre los lectores. Años después, D. Rafael Arévalo Martínez me escribía desde Guatemala, el 7 de diciembre de 1939:

Unas palabras de *El Suicida*, llamando "geniales" las figuras del caballo y del perro en la más conocida de mis obras (*El hombre que parecía un caballo* y *El Trovador Colombiano*) fueron para mí la clave del buen éxito. A partir de ellas tuve nombre en América. ¿Lo sabía usted?

Y así llegamos hasta la segunda edición (1954), con la cual tuve la suerte de interesar a una pluma joven: Henrique González Casanova (*Páginas y letras*, México, 15 de mayo de 1954) ha tenido la exquisita idea de llevar como de la mano al lector por entre los vericuetos de este libro laberíntico, y desde aquí le doy las gracias.

CIENCIA

LAS CONFERENCIAS DE GINEBRA Y DE TUCSON

Por Marcos MOSHINSKY

UNO de los aspectos característicos de nuestra época es el del interés que existe por el aprovechamiento de nuevas fuentes de energía.

En los últimos meses se han destacado dos reuniones científicas, en las cuales se han discutido estos temas: Una de ellas fué la Conferencia de Ginebra, que tuvo lugar del 8 al 20 de agosto, en la cual se trataron particularmente las posibilidades que presenta el aprovechamiento de la energía liberada en la fisión nuclear, y la otra, el Congreso que sobre aprovechamiento de la energía solar, se desarrolló en Tucson y Phoenix, Arizona, del 31 de octubre al 4 de noviembre de 1955.

La Conferencia de Ginebra, sobre los usos pacíficos de la energía nuclear, reunió a 1,200 delegados de 72 naciones para la discusión de los innumerables problemas que se presentan en todas las ramas de la ciencia, cuando se trata de aprovechar la mencionada energía. La magnitud de la Conferencia puede juzgarse por el hecho de que se entregaron 1,125 trabajos, de los cuales 474 fueron seleccionados para su presentación oral. México envió una delegación presidida por el doctor Nabor Carrillo, Rector de la Universidad, e integrado por los doctores Alberto Barajas, Carlos Graef Fernández y Manuel Sandoval Vallarta.

Los primeros 3 días de la Conferencia fueron destinados a temas de interés general, y en los días restantes las actividades de la Conferencia se dividieron en tres sesiones técnicas paralelas. La primera sobre reactores y temas generales de Física, la segunda sobre Química y Tecnología en general, y, la tercera, sobre Ciencias Biológicas y uso de los Radioisótopos.

En las sesiones generales se discutieron, entre otros aspectos, los siguientes: necesidades mundiales de energía en los próximos 50 años; factores económicos en la producción de Energía Nuclear; capitales que sería necesario invertir en un proyecto de producción de energía en gran escala, etc. Llamaron particularmente la atención en las sesiones generales la descripción del reactor atómico de potencia de 5,000 kw., construido por la URSS cerca de Moscú, y del reactor de agua en ebullición de los Estados Unidos

en el Laboratorio Nacional para experimentos con Reactores en Arco, Idaho. Estos fueron los dos primeros reactores diseñados con la mira de producir cantidades útiles de electricidad.

En el discurso inaugural de la Conferencia, el profesor Homi Bhabha, Presidente de la Conferencia y Director de la Comisión de la Energía Atómica de la India, hizo la predicción de que en un plazo de 20 años, sería posible obtener energía de la fusión controlada de núcleos de deuterio, un isótopo del hidrógeno. De materializarse la predicción de Bhabha, se tendría esencialmente una fuente inagotable de energía, ya que aproximadamente 1 de cada 5,000 átomos de hidrógeno es de deuterio.

Aunque el tema de la obtención de energía de la fusión nuclear no fué discutido oficialmente en Ginebra, sí se indicó que se están llevando a cabo investigaciones sobre este punto en todos los países interesados, y existe la posibilidad de un cambio revolucionario en la Tecnología Nuclear si estas investigaciones fructifican. En particular, pudiera ser que en el futuro, el uranio dejara de tener una posición tan importante como la que tiene en la actualidad como fuente de energía nuclear.

En las sesiones generales se dieron también precios a los cuales se pueden vender los materiales necesarios para los reactores nucleares. En particular, los Estados Unidos manifestaron poder vender el Agua Pesada a 28 dólares por libra, y el urano 235 a 11,000 dólares por li-

bra, cuando este isótopo de uranio forma el 20% del uranio 238 en lugar del 0.7%, que es la proporción en que se encuentra en la naturaleza.

En la sesión especializada dedicada a reactores nucleares, se presentaron los diseños de los nuevos reactores de potencia que se están construyendo, así como la experiencia que se ha ganado en la operación de los reactores utilizados para la investigación. Interesaron mucho las posibilidades que presentan los reactores de regeneración que en su operación pueden producir plutonio (a partir de U 238 bombardeado por neutrones), o uranio 233 (a partir de un isótopo del Torio bombardeado por neutrones). Como tanto el plutonio como el uranio 233 son fisionables, o sea susceptibles de dividirse en dos o más fragmentos bajo el bombardeo de neutrones lentos, se tiene que estos reactores de regeneración son capaces de producir un nuevo combustible, a la vez que liberan energía al consumir su combustible original U 235. Hubo amplias discusiones sobre la técnica de fabricación de las barras que contienen el combustible, sobre los efectos de las radiaciones sobre las propiedades físicas de los materiales del reactor, sobre las secciones que presentan a los neutrones los diferentes elementos, etc.

En las sesiones de Química y Tecnología, se dió particular atención a los depósitos de uranio y torio que existen en la tierra, y sobre las maneras más eficientes de extraer y purificar estos elementos. También se indicaron los progresos tecnológicos en Química y Metalurgia que ha sido necesario llevar a cabo, para resolver los problemas que se presentan en el diseño de reactores.

En las sesiones dedicadas a las Ciencias Biológicas, se discutieron los efectos de las radiaciones sobre animales y plantas, y lo que se conoce en la actualidad sobre la manera de curar a las víctimas de las irradiaciones. Fué notoria la enorme importancia de los isótopos radioactivos en la medicina, y la investigación en las Ciencias Biológicas.

Se puede afirmar que se hizo un verdadero esfuerzo para proporcionar la información más reciente y comprobada sobre los temas que se trataron en la Conferencia. No cabe duda que el progreso futuro de las aplicaciones de la energía nuclear va a estar armado, en gran parte, por los conocimientos que se hicieron públicos durante esta Conferencia.

El Congreso sobre el Aprovechamiento

de la Energía Solar también fué un Congreso Internacional, cuyas repercusiones se harán sentir en el desarrollo futuro de este sector de la investigación científica. Se discutieron básicamente las posibilidades de la transformación de la Radiación Solar en Calor, Energía Mecánica, Combustibles y Alimentos y Energía Eléctrica. Uno de los aspectos de mayor interés fué el de la posibilidad de utilizar directamente la radiación solar para calentar las casas en invierno. Para ello se propusieron diversos procedimientos, en los cuales, por medio de colectores planos apropiados, se recibiría la radiación que caería en cierta área, y con ella se calentaría aire o agua. El problema básico es cómo conservar el calor durante la noche. Para el caso del agua se puede utilizar la misma capacidad calorífica de ésta, pero en el caso del aire se introdujeron ingeniosos dispositivos como el de pasar, durante el día, el aire caliente entre piedras en un sótano, las cuales se calentaban y regresaban el calor durante la noche.

La posibilidad de destilar agua con ayuda de la radiación solar mereció mucha atención, ya que muchas regiones desérticas están cerca del mar o de lagos salados, y un procedimiento económico para obtener agua dulce por destilación sería muy provechoso para su economía. Con la radiación solar promedio que se recibe por metro cuadrado, se pueden destilar de 1 a 2 litros de agua por día, la que se podría utilizar para proporcionar agua potable a la población. Parte del costo de destilación puede recuperarse en el aprovechamiento de las sales que se encuentran en estas aguas.

Si se desean obtener altas temperaturas, hay que utilizar espejos cóncavos que concentren la radiación de cierta área en una región de área más reducida, y por lo tanto de temperatura más alta. Se describió un espejo cóncavo de 1 m. de diámetro aproximadamente, que concentraba suficiente radiación sobre una placa para que ésta hiciera las veces de una parrilla para cocinar, y se indicó la posibilidad de utilizar el sistema para cocinar en regiones desérticas. La concentración del calor con espejos cóncavos ha sido utilizada en los Pirineos franceses, Mont Louis, para lograr temperaturas de 3,200 grados centígrados en una pequeña región, utilizando un espejo de 10 metros de diámetro. Este aparato ha sido empleado para estudiar el comportamiento de los materiales a muy altas temperaturas, información que ha sido útil, tanto en el diseño de reactores nucleares como en el de motores de propulsión a chorro.

La posibilidad de transformar directamente la energía solar en energía mecánica, encuentra la limitación de que la elevación de temperatura en colectores planos no es muy alta, y, por lo tanto, el aprovechamiento de ese calor en un ciclo de Carnot no es muy eficaz. Sin embargo, la casa italiana Somor mostró una bomba de agua que funciona a base de energía solar. Utilizando un colector de unos 20 m², por el cual circulaba SO₂, se calentaba el SO₂ a 50° C., y con ese gas se movía una máquina de vapor ordinaria, que a su vez accionaba la bomba de agua. Se utilizaba esta agua para enfriar el SO₂ y repetir el ciclo. La potencia de máquina era de 1½ caballos y la eficiencia

de 6%. Se discutió con interés la posibilidad de utilizar esta máquina en zonas desérticas para bombear agua del subsuelo, y también la forma de diseñar los colectores para que se pudieran elevar a mayor temperatura los líquidos y gases que circulan por ellos.

Desde el punto de vista del aprovechamiento de la energía solar como alimento y combustible, se hizo notar la posibilidad de cultivar algas, de alto contenido en proteínas, en tanques poco profundos expuestos al sol, y de obtener de estas algas una fuente alimenticia sana y barata.

La posibilidad de transformar directamente la radiación solar en energía eléctrica ya es un hecho, con ayuda de la llamada batería solar desarrollada por los físicos de la Bell Telephone Co. La radiación, al incidir sobre ciertos cristales, arranca electrones dejando ciertas cavidades en la malla cristalina que, al moverse, dan lugar a corrientes eléctricas. La eficiencia de esta batería para el aprovechamiento de la energía que recibe, es en la actualidad 11%, lo cual indica que es una fuente prometedora de energía eléctrica.

Se discutió en el Congreso el costo relativo para obtener energía por los diferentes procedimientos que se conocen al presente, incluyendo el de la Energía Atómica y el de la Solar, y se vió que el progreso técnico puede hacer que la energía solar compita en un futuro cercano con otras fuentes de energía, particularmente en países como México, donde existen regiones que reciben gran cantidad de radiación solar, y que están relativamente mal dotados de otras fuentes de energía.

ARTES PLASTICAS

Por Jorge J. CRESPO DE LA SERNA

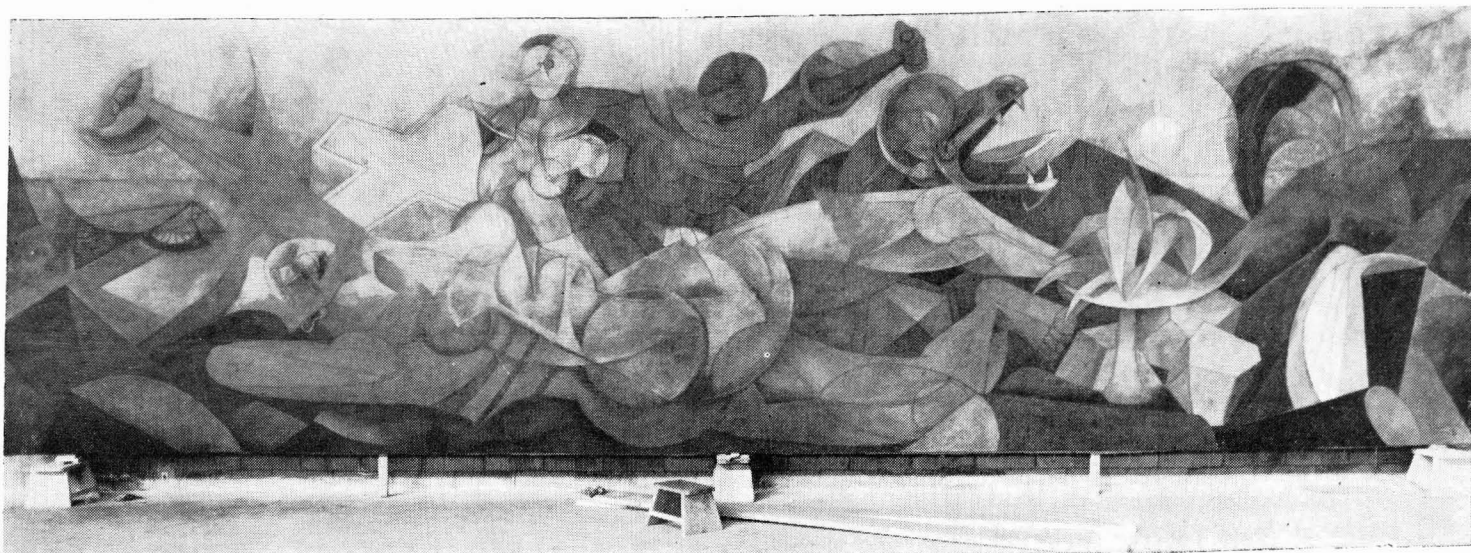
UNA PINTURA RECIENTE DE TAMAYO

EN el lugar en que el pintor llevó a cabo una gran pintura mural transportable, por encargo del Second National Bank of Houston, Texas, o sea en la Ciudad Universitaria, y específicamente en uno de los frontones —el cerrado— obra del arquitecto Arai, tuve ocasión de admirarla,

ya terminada. El silencio y la amplitud del local se prestaban para una observación también sosegada y tranquila. Mi impresión fué entonces muy distinta de la que tuve al inaugurarse solemnemente en el Palacio de Bellas Artes, por el Rector y los funcionarios del INBA, la exposición de la obra antes de ser entregada a sus propietarios. Creo que estaba mejor allá, pero como el autor la concibió para un lugar adecuado en la ins-

titución bancaria que tuvo la atingencia de ordenarla, y tuvo necesariamente en consideración la escala del edificio y de la pared en que quedará definitivamente instalada, parece válida la primera impresión recibida, al considerarla en sí, como otro de los grandes aciertos del artista.

La pintura en color y en su ordenamiento tectónico está emparentada con los dos grandes murales que están en el Palacio de Bellas Artes. Es una consecuencia lógica de ellos, en concepto y en forma. Lo que allí se relaciona con el hecho histórico mexicano aquí adquiere mayor amplitud pues el tema es "América", toda América, en función de la historia del mundo. En realidad podría



Mural de Tamayo para el Second National Bank

ser el centro, con los otros dos temas, de un tríptico monumental que expresara la circunstancia americana de todas las épocas.

El panel mide cuatro metros de altura por catorce de longitud. La composición es magistral. En cierto sentido está basada en su antiguo mural del Smith College, de Estados Unidos, pero tiene elementos de las otras dos pinturas aludidas. Grandes diagonales triangulan el ámbito espacial, y dentro de esta división geométrica, surgen subtriangulaciones de los diversos motivos escogidos por el



Mané Katz. "En la escuela"

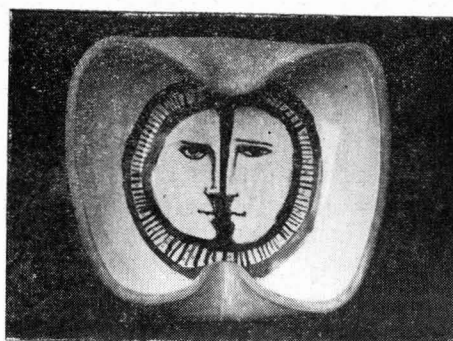
pintor como símbolos y metáforas de la idea motriz dominante. Una ordenación de formas, con un evidente sentido "cubista" —de extremo análisis— y con bien logradas síntesis, el todo armónicamente conjugado para la obtención de un efecto totalizador que sugiere una fuerte acción física y más que nada psicológica.

Una figura de mujer ocupa lo que pudiera llamarse el eje de toda la composición. Sus brazos y manos, sus piernas en flexión, no sólo representan un gesto supremo de vigor vital, de lucha consigo misma, de gestación de un mundo nuevo, sino que por la superposición de planos, y por los colores "pensados profundamente", que dividen su cuerpo en zonas de gran fuerza, establece claramente la idea tridimensional, sin tener nada del clásico claroscuro, ni de la perspectiva óptica conocida y aplicada toda la vida. En Tamayo, como en muchos otros pintores modernos, el análisis y la reconstrucción —dijérase pleonásticamente, constructivista— de las formas figurativas, de los objetos, descomponiéndolos en todas sus *esencias* y *presencias*, produce una realización plástica, tangible, y extraordinariamente sugerente, estimulante, en lo que se refiere a la emoción intelectual pura. Esta pintura tiene tales cualidades. Pero, además de la figura central, que representa "ya" el dualismo de lo americano, pues es un cuerpo doble con una sola máscara impersonal de suprema síntesis, el pensamiento se descompone atrás de ella en las dos figuras abrazadas que representan también el Occidente y la humanidad americana.

Los cuerpos están fragmentados en sus planos de construcción que se entremezclan y ejercen influencia activa unos en otros, dando así vida intensa a los esquemas antropomórficos que he descrito sumariamente, sin acercarse nunca a lo anecdótico, sino al contrario, por medio de una tipología última de las razas. En torno de estas escenas principales, símbolos perfectamente identificables establecen la atmósfera psíquica,



E. Catlett, "Niños con máscara"



V. Gandía. Cerámica



J. J. Rodríguez. Grabado

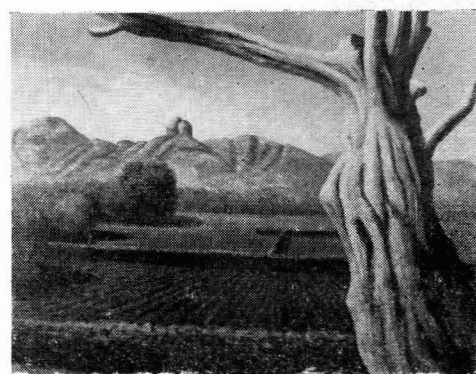


F. Castro Pacheco. "El cántaro"

y aglutinan los gestos y la presencia de las figuras principales: el mar, un edificio en forma de cruz, la cabeza de la serpiente emplumada de Teotihuacán, el chorro de petróleo negro que se opone en forma y color a la caída de agua, los bloques de minerales, los troncos recién cortados de la selva virgen, etc. Elementos todos que forman el ambiente evocativo y a la vez significan la fusión de las dos corrientes. Los colores de este gran cuadro son: ocre dorado para la parte superior o "cielo", añil para los trozos de mar que se distinguen, blancos, negros, grises, sepías, verdes, algunos morados y los grises claros —plateados—, así como los rojos del cuerpo que está en la parte central. En fin, una paleta ardiente, bien entonada, de mucho vigor, lo cual no es extraño en el colorista personalísimo que es Tamayo.

PRESENCIA DEL PINTOR MANÉ KATZ

Nos ha llegado en estos días este notable representante de la Escuela de París en persona. Y ha sido un acontecimiento la apertura de la exposición de sus cuadros en la flamante Galería Arte Moderno, que en Reforma 34, dirige el activo y entusiasta Francisco Rodríguez Caracalla. Mané Katz nació en Kremenchug, Ucrania. Allí pasó sus primeros años. Tan pronto pudo realizar el anhelado viaje a París, lo hizo. De familia judía pobre y austera, hubo de hacer sacrificios y reunir kopeck a kopeck, con una precoz voluntad, para poder instalarse allí. Su vocación era segura. La vida, si por un lado le puso obstáculos y privaciones, por otro premio sus esfuerzos. En aquella meta del arte se ha



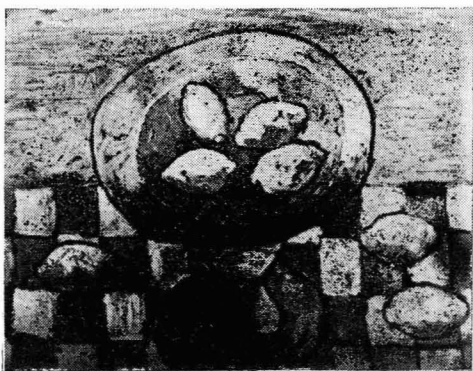
Francisco Neumann

formado y ahora, desde hace algunas décadas, tiene la honra de figurar entre los principales nombres de la Escuela Francesa de pintura. Sus cuadros se hallan en museos y colecciones privadas de toda Europa, de Palestina y de algunos países de América, que ha visitado antes de venir aquí, por primera vez.

Mané Katz es considerado como uno de los pintores judíos que mejor ha sentido y expresado el alma de su pueblo. Es un gran expresionista. En color y en su sentido activo de las formas está emparentado con los Rembrandt, con los Goya, con los Delacroix, con el Greco, con Gauguin, con Derain, con Matisse. Es un producto derivado del "fauvismo", pero en su pintura fogosa, arrebatada, suelta, de una textura limpia y en la que se adivina el esfuerzo fácil, están presentes las voces ancestrales: lo místico y lo sensual, lo humorista bíblico y lo humanamente tierno y melancólico. También están las evocaciones de su

niñez y de su adolescencia: las alegrías estruendosas y las subitáneas tristezas del alma rusa, y los goces de la vida sencilla y cristalina, sin prejuicios, en que concuerdan ambas nacionalidades.

Todos estos antecedentes son de fácil hallazgo en su obra, porque al sentirlos y expresarlos lo ha hecho ya con ese poder de síntesis y de máximo equilibrio poético que distingue al ambiente de París, en donde vive desde el año de 1921. Lo asiático, lo oriental, y el espíritu de salud mental propia de lo francés, saturan su menor realización. Es un pintor figurativo, no abstracto. Si se quiere encontrarle alguna relación con la pintura contemporánea, puede decirse que anda más cerca de sus compañeros de raza y de oficio: los eximios pintores Modigliani, Kisling, Sutin, que con otros. Sus temas preferidos se derivan de la vida en los ghettos. Los trata de un modo más directo, más claro, más lógico, sin incurrir en deformaciones ni en ninguna concesión a una posible influencia del expresionismo alemán, ni menos al surrealismo poético —muy interesante y vigoroso, por otro lado— de Chagall. Un exégeta le ha encontrado, precisamente, lo que antes comenté: el aprovechamiento en su estilo personal, de formas del Greco. Esto y un cierto bizantinismo en sus retratos y escenas de figuras le acercan quizá más que nadie a su hermano Modigliani. Acaso en su idea simbólica del color esté imbuido de su admiración y simpatía por la obra de Gauguin... En fin, se trata de un pintor que, por su fuerza emocional, por su espontaneidad, por su sentido amable y fecundo de la vida, y por su vinculación del propio arte con sus vivencias



Masferrer, "Limonas"

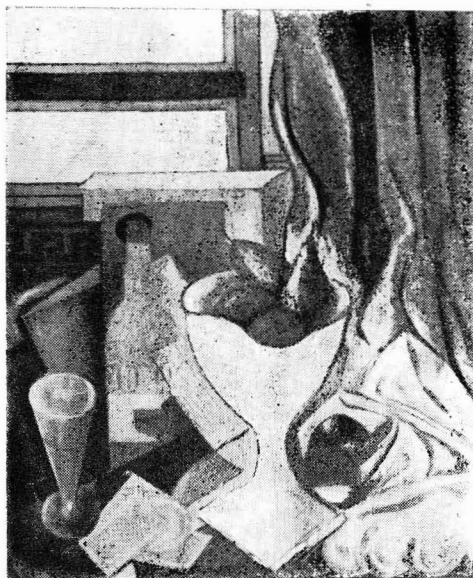
más íntimas, se ha ganado el lugar preponderante que ocupa en el arte de hoy. Para México es una fiesta y una promesa, su visita...

INFORMACION Y COMENTARIOS

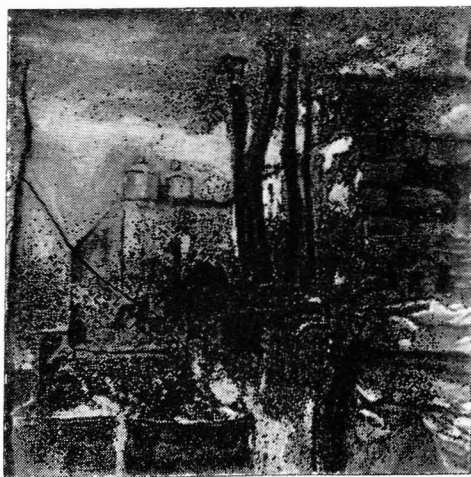
• Ha sido otro hecho importante en la vida artística de México la publicación de la "Carta abierta" que Siqueiros dirigió, durante su visita a Polonia y a la URSS, a los artistas de la plástica, incluyendo a los mismos arquitectos. En ella el pintor hace una crítica seria de las realizaciones que en materia de artes plásticas se han estado llevando a cabo en aquellos países. Les reprochó, entre otras cosas, el que disponiendo, como disponen, del apoyo sin límites del Estado, no hayan organizado investigaciones de materiales modernos, ni hayan hecho experimentos con formas nuevas,



R. Anguiano, "El niño"



C. Palencia, "Bodegón"



F. Cantú, "Paisaje"

para expresar mejor, y de un modo realmente revolucionario sus temas sociales e históricos. Las observaciones de Siqueiros fueron bien recibidas por todos, en un ambiente de camaradería y de sincero deseo de innovación y de progreso. Se hizo mención entusiasta de lo que México ha hecho en materia de arte, se hicieron algunas objeciones a lo realizado, que justamente encajan también en las realizaciones de ellos mismos, y se formularon deseos de que se promueva una colaboración estrecha entre los artistas de México y los de aquellos pue-

blos. Como se sabe, Siqueiros ha sido contratado para hacer una gran pintura mural en el Estadio de Varsovia.

• Se celebró en el Palacio de Bellas Artes el Segundo Salón de Grabado en el que destacaron los trabajos de los siguientes artistas: *Angel Bracho, Celia Calderón, Angel Capdevila, Vita Castro, Castro Pacheco, E. Catlett, Casillas, Lola Cueto, Trinidad Solís, García Bustos, J. J. Rodríguez, Lorenzo Guerrero, Edelmira Losillo, Fanny Rabel, Mariano Paredes, Feliciano Peña, Everardo Ramírez, Mariana Yampolski, Mexiac, Ocampo, Máximo Prado, José María Olmedo y J. P. Loreto.*

• En el Palacio de Bellas Artes se exhibe la magnífica colección de pinturas de *Hermenegildo Bustos*, que fue propiedad de Francisco Orozco Muñoz y que su viuda y un patronato especial creado para el efecto, han donado a la Nación. El observar estas obras de un valor inestimable como documentos de época y como pintura de excelente factura y verismo, causa un placer legítimo. En esta ocasión, al estudiar mejor sus retratos y sobre todo los dibujos que no conocía me ha asaltado la duda acerca de su pretendido autodidactismo. Sospecho que tuvo lo que hoy en día llaman "adiestramiento". Se habla de un buen litógrafo italiano que anduvo, en el siglo XIX en que vivió el pintor y vendedor de ricos helados, por tierras de Guanajuato...

• El joven pintor *Vicente Gandía* expuso en la galería Excelsior hermosas piezas de cerámica, de muy buena textura, y de motivos, que no obstante su parentesco con Picasso, Klee, etc., dejan ver ya rasgos muy personales y de buen gusto.

• Un pintor español residente —que nadie conocía como tal— y que se firma *Monferrer* tuvo expuesta su obra en esta misma galería. Es un pintor de innegable talento que reúne un carácter místico netamente español y rasgos de estilización que le asemejan a algunos artistas en boga en Francia, como por ejemplo Buffet. Cuando se advertía su mayor espontaneidad entonces halagaba ver su talento y desde luego, una excelente técnica.

• *Federico Cantú* volvió a exponer —ahora en la Galería de Arte Mexicano. Fuera de los temas religioso-folklóricos que constituyen su preferencia, así como sus bellos y graciosos desnudos, encontré un paisaje urbano— un trozo de ciudad— Azotea, en que los diversos desniveles de muros y líneas generales de la trama compositiva fueron bien aprovechados para una muy buena armonía de color en el espacio ofrecido como problema. Cantú es un magnífico dibujante y, claro está, grabador. En su pintura priman los perfiles sobre la idea de volumen. Los colores se supeditan a esta delimitación de contorno.

• *Francisco Neumann Lara* volvió a darnos muestras de su amor al paisaje en la galería José Clemente Orozco, con una verdadera monografía en que agota el tema de Tepoztlán, documentos hechos con extrema fidelidad, verdaderos documentos gráficos en que parece tener mayor dominio de la técnica, aun cuando le falte aún un poco de interpretación más libre y personal.

• En la galería El Eco estuvo abierta una excelente colección de cuadros de *Gloria Calero, Leonora Carrington, Rosa Covarrubias, Elvira Gascón, Cordelia*

Urueta, Valetta Swann y Maka Strauss, y piezas de las escultoras Geles Cabrera y Maruja Cueto.

• Muy interesantes las xilografías de José Julio Rodríguez expuestas en la galería del Instituto de Arte de México en Puebla 141. Una novedad muy atractiva ha sido la de presentar las planchas que por sí solas, entintadas, constituyen unos hueco-grabados de mucho efecto estético.

• En la galería Proteo, Valetta Swann presentó unas acuarelas con los motivos de sutil y fina interpretación de la magia folklórica mexicana que son la tónica de su arte. Exponían al mismo tiempo el norteamericano Alfred Rogoway, expresionista interesante, en cuyas escenas

con la figura humana se pudo advertir una transposición de temas locales. Los otros dos expositores fueron Fernando Belain y Guillermo Silva.

• En donde descuella Ceferino Palencia, ensayista, crítico, pintor —Galería de Arte Mexicano— es principalmente en sus retratos. Justeza, firmeza de líneas, sobriedad en el trazo y el modelado, y acertado sentido psicológico. Pero sus bodegones en diversos módulos experimentales, pero con sabrosa textura, y sus paisajes en que se advierte añoranza pertinaz y lógica del suelo español, aún interpretando a México, están pintados a conciencia. Palencia estudió en sus años mozos en el estudio de Madrid del pin-

tor Chicharro. Allí conoció a otro mozo "de talento" que venía de América: Diego Rivera.

• Enero y los últimos días de diciembre del pasado vieron un buen despliegue de obras colectivas en la galería de Caracalla —Paseo de la Reforma 34 (Arte Moderno)— en el Salón de la Plástica Mexicana y en la galería Romano. Estuvieron representados en ellas antiguos valores Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, y los de las generaciones posteriores. En la sala "Arte A. C." de Monterrey, Nuevo León, también se llevó a cabo una interesante exposición de tal género en que presidía, por su antigüedad el doctor Atl.



...tipos y costumbres del interior de la República...

EL CINE ILUSION Y OSCURIDAD

Por Moisés GONZALEZ NAVARRO

EN los primeros días de 1895 se empezó a exhibir, en las calles de la Profesa, el "kinestocopio" de Edison; se cobraban 25 centavos por una función que duraba medio minuto, bastante para representar, decía con asombro un diario, "criaturas tan cristianas como nosotros y tan animadas por almas como lo están las nuestras". Dando rienda suelta a su fantasía calculó que los cinco aparatos producían cada 5 minutos 10 reales; trabajando 6 horas diarias, \$324,000 anuales. En ellos pasaban, cada medio minuto, 180 fotografías, con tal rapidez que figuraban el movimiento. Una variedad de este espectáculo eran las vistas estereoscópicas; por primera vez se presentaron en México, en la Galería Internacional, en abril de 1895, cobrándose 25 centavos. Los funerales de Sadi Carnot, 50 escenas parisinas, otras tantas del norte de Africa, Tierra Santa, San Petersburgo, Pompeya, Nápoles, Palermo, Inglaterra, Francia, Bélgica, Suiza, Alemania, fueron algunas de las vis-



ING. SALVADOR TOSCANO
...dió a conocer películas mexicanas...

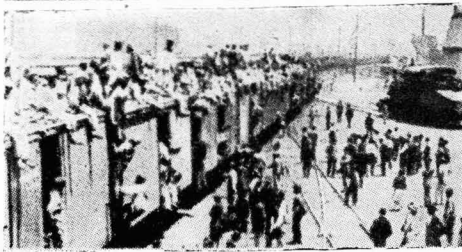
tas exhibidas. La exhibición de "México estereoscópico" —tipos y costumbres del interior de la república— duró treinta minutos.

Ya en enero de 1896 se conocía el fonorama universal, "maravillosa combinación en que se ve y se oye a la vez"; todavía los movimientos de las imágenes del cine eran nerviosos, pasaban chispas por la pantalla, y no se distinguían las caras de los personajes pequeños. Para "Juvenal" el día en que el fonógrafo se uniera al cine sería como cosa de espiritismo. En el kinetoscopio "primo hermano del cine", el engaño ocular era tan perfecto, "que el espectador puede estar seguro de que la realidad de las cosas es igual a la mentira que está viendo"; sólo faltaban el sonido y los colores para que la ilusión fuera completa y pronto las habría, profetizó certero un periodista. El presidente Díaz y unas ciclistas norteamericanas, en Chapultepec y el Paseo de la Reforma, fueron algunas de las primeras películas con temas mexicanos. En el cine

Lumière exhibían, al finalizar 1896, maniobras de los alumnos del Colegio Militar, la romería española en el Tívoli del Eliseo, y la clase de gimnasia de las alumnas del Colegio de la Paz.

A mediados de 1897 había un cine más en la capital, el "Perfeccionado", en la calle de Escalerillas; la perfección consistía "en ver por proyección eléctrica y de tamaño natural las escenas más curiosas e interesantes de la vida real animada", a razón de 10 centavos por cinco vistas. Mientras tanto, en el cine Lumière, de la calle de Espíritu Santo, el cuarteto Tovar amenizaba los intermedios; por 8 vistas de cine y 25 estereoscópicas se cobraban 25 centavos; las funciones, diarias, duraban de 6 de la tarde a las 10 de la noche, con cambio de programa jueves y domingos. Entre las películas exhibidas entonces, se cuentan: Las cataratas del Niágara, Corrida de toros, Duelo a pistola, Viajeros y ladrones, El zar de Rusia y el presidente de Francia, Riña de mujeres; de temas mexicanos eran: El presidente Díaz y Rurales mexicanos a galope. Este cine pasó al Nacional en 1898.

En el cine Joly las películas eran más largas que en el Lumière; en él se exhibieron, entre otras, Un bicicletista torpe salvado por pescadores, Llegada del ferrocarril a la estación de Lyon, Gran acto de prestidigitación de Frégoli, etc. La prensa católica recomendó en un principio este cine, como adecuado para un público infantil, por la moralidad de sus películas. Unos cuantos días después cam-



...faltaban el sonido y los colores...



Vista estereoscópica de la Avenida Chapultepec

bió de opinión, probablemente porque cambiaron los programas, criticando que a diario se representaban en él películas pornográficas. El Apostolado de la Cruz pidió al abogado Rafael Rebollar, gobernador del Distrito Federal, interviniera; éste lo hizo ordenando que se retiraran las películas inmorales.

Al finalizar el siglo XIX, había cines en las plazuelas de los barrios de San Juan, Rinconada de la Alhóndiga, Martínez de la Torre, Santa María la Redonda, Jaun José Baz, Regina, Rinconada de don Toribio, del Rábano, Pacheco, La Palma, Alamedita, Montero, San Lucas, Belén de los Padres, el Carmen, Tepito, y en la tercera calle de Allende. Estos cines eran salas de madera, después se transformaron en teatros de variedad, donde se cobraban módicos cinco centavos por la entrada; la prensa católica lamentó que en ellos se pervitieran jovencitos y niños.

En los primeros años de la vigésima centuria, se daban funciones de cine en

el teatro Hidalgo, en el Apolo, y en el Orrín donde estaba primero el Lumière y después el "estereopticon Pathé". Este

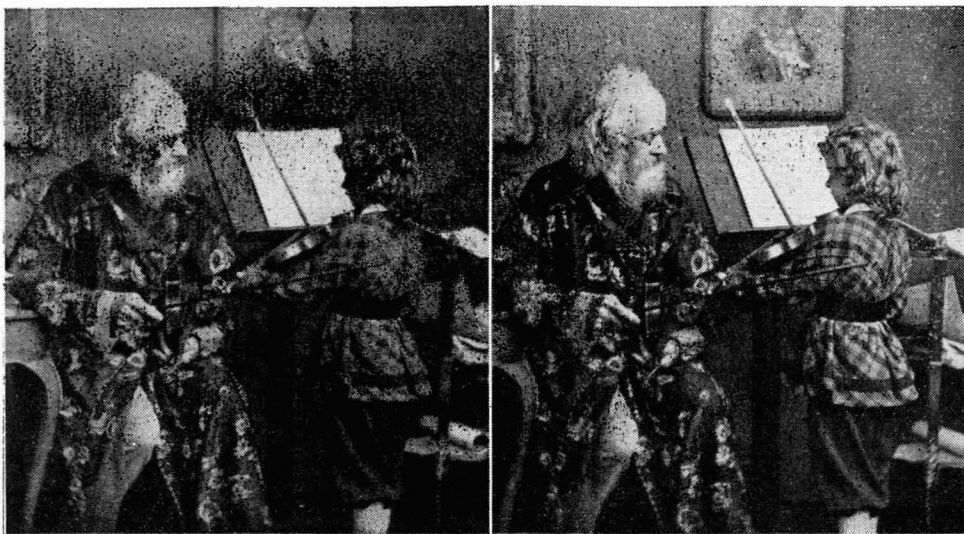
último anunció estrenos de "gran efecto": Los besos en las primitivas edades, Novela de amor, La venganza de los indios bárbaros, 8 cuadros de la inundación de Guanajuato, etc. La compañía Toscano y Barreiro dió a conocer, en el Orrín, algunas películas nacionales, como Covadonga en el Tívoli del Eliseo. El Riva Palacio cobraba 50 centavos en luneta y 20 en galería; en él se exhibieron una corrida de Antonio Fuentes, y el viaje de Díaz a Mérida.

La Boite, salón "perfectamente decorado y profusamente iluminado", situado en la calle de San Juan de Letrán, se estrenó en febrero de 1906; cobraba 50 centavos. A fines de ese año había más de media docena de salones cinematográficos: Pathé, Riva Palacio, La Boite, Gran Salón Mexicano, Academia Metropolitana, Empresa Cinematográfica, y High Life. El cine desplazó en buena medida a la ópera; había una buena diferencia entre los cinco pesos y los cincuenta centavos que se pagaban en uno y en otro espectáculo; el primero exigía, además, traje de etiqueta o más formal, al segundo no importaban estas exigencias sociales. El cine se convirtió en uno de los negocios más lucrativos; en la ciudad de México algunos se hicieron de importantes capitales en unos cuantos meses; animada por ese éxito, se formó una compañía con un capital de ochenta mil pesos, para trabajar en el interior del país. El Buen Tono lo utilizaba para la propaganda comercial, práctica común en Estados Unidos. Entre otros buenos efectos tenía el de ser eficaz competidor del género chico. En el Principal se dieron, en marzo de 1907, 4 tandas de cine por 50 centavos en luneta y 15 en galería.

El cine produjo varias importantes consecuencias; los médicos lamentaban el aumento de las enfermedades de la vista; los críticos la muerte del arte; los empresarios la del teatro. Una de sus más profundas repercusiones era la nivelación de la mentalidad: "las aberraciones los anacronismos, las inverosimilitudes están hechas *ad hoc* para un público de ínfima calidad mental; los ricos no van a la ópera o a espectáculos artísticos porque son muy caros, no los entienden, no quieren desvelarse. La sociedad se ha dividido: cine gratis para plebeyos y casi gratis para aristócratas, género chico para gente de trueno (aristócrata y plebe-



...la realidad de las cosas es igual a la mentira que está viendo...



Rafael Rebollar ordenó que se retiraran las películas inmorales

ya en montón). La clase media se empeña inútilmente en sacar a flote el buen gusto."

Todo en el cine era inverosímil, las travesuras de los chicos, "las discusiones entre marido y mujer más inverosímiles todavía, en la que se marcha airada la esposa a casa de los padres para que tenga que fregar los platos el marido con la rotura de la vajilla correspondiente".

El mismo local cinematográfico dió

ocasión a cambios decisivos en las relaciones amorosas. Las suegras, en vista del escaso atractivo del matrimonio, optaron por atraerse a sus futuros yernos ofreciéndoles chocolate y bizcochos; después acompañaban a los novios al cine, oyendo, sin inmutarse, "chasquidos sospechosos".

Las autoridades del Distrito Federal se vieron obligadas a intervenir en varias ocasiones para vigilar la moralidad de las películas; una vez clausurado un

(Pasa a la pág. 32)

CARTA DE INGLATERRA

LA ACADEMIA DE MÚSICA Y ARTE DRAMÁTICO DE LONDRES

Por Irene NICHOLSON

SE intenta por ahora en Londres un experimento singular en la educación del actor dramático, y la semana pasada tuve oportunidad de observarlo, durante todo un día, a través de las distintas clases que se desarrollan en la Academia de Música y Arte Dramático. Esta la dirige Michael McOwen, quien estuvo en México hace pocos años, a raíz de haber producido en Nueva York la famosa obra de Christopher Fry, "Sueño de prisioneros". McOwen me ha dicho que una de sus mayores ambiciones ha sido siempre la de enseñar. Y en la actualidad prepara a muchísimos estudiantes conforme a métodos que ha ideado, en unión de sus colaboradores, a partir de la experiencia práctica adquirida por todos ellos a lo largo de muchos años de trabajo en las tablas. Los actuales maestros probaron los resultados del método, que ahora es de aplicación general en la Academia, primero en sí mismos y luego en varios ensayos con otros actores.

En dicha preparación se acentúa la libertad y la naturalidad, la necesidad invariable de mantenerse consciente del cuerpo y de la voz, y de la totalidad del conjunto. McOwen ha tenido la suerte de rodearse de buenos colaboradores que coinciden con sus miras. Por ejemplo, Norman Ayerton, el ayudante principal, enseña el dominio del cuerpo y el ritmo. Ronald Fuller da conferencias sobre la vida social, la historia y el arte; cuyo propósito es ilustrar y ayudar a los estudiantes a entender la cultura de las gran-



...probaron los resultados del método...

des épocas dramáticas. Iris Warren instruye en el manejo de la voz, y Bryan Wayne imparte deliciosos cursos de improvisación.

A la Academia asisten también actores, actrices y diversos profesionales del teatro londinense, que desean ensayar o profundizar algún punto especial.

El ambiente es de la más cordial amistad. No se fomenta la rivalidad sino la cooperación, ni se aplaude la tendencia a lucir individualmente a costa del conjunto. Los alumnos parecen estar siempre ansiosos de ayudarse los unos a los otros, y ninguno trata de opacar a los demás. Y cuando alguno logra sobreponerse a alguna dificultad, todos se alegran y cada cual aporta sus ideas y observaciones.

El directorio se reúne periódicamente para tratar el caso personal de cada alumno, sobre la base de las observaciones que han hecho de su trabajo, lo que se trata de destacar es el talento particular de cada uno, para cultivarlo al máximo, con exclusión de todo sentimiento derrotista.

La Academia tiene alrededor de sesenta alumnos. El curso normal es de dos años. Al principio el estudiante no actúa, sino que el grueso del trabajo se concentra en pulir sus instrumentos: la voz, los miembros, los sentimientos, la inteligencia. La actuación se presenta poco a poco, al lado de una instrucción adecuada sobre el teatro shakesperiano y de la Restauración, que constituyen los fundamentos del teatro británico.

Pero hay también un curso breve, adelantado, para los estudiantes extranjeros que hayan tenido ya alguna experiencia teatral en sus países. En la actualidad concurren estudiantes norteamericanos, canadienses, varios sudamericanos, un hindú y un israelista. Los extranjeros siempre padecen cierta timidez al comienzo, pero bien pronto se dan cuenta de que están en su casa, y aprovechan esos métodos tan singulares y relativamente nuevos. Suelen asimismo aportar sus propias ideas, y la experiencia ya adquirida, para beneficio del plan general de instrucción.

Veamos cómo transcurre una clase de improvisación bajo la dirección de Bryan Wayne. El curso es enteramente nuevo. La semana anterior, el grupo se dividió en dos: a uno se le propuso un supuesto ambiente de muchísimo calor, al otro uno de gran frío. Carentes de experiencia, al principio no les quedaba más remedio que hacer ruidos, mover las cejas y repetir: "¡Qué calor!", o bien soplar en las manos "para que no se les congelaran". Pero hoy la clase empieza con una caminata muy ágil alrededor del estudio, a fin de aflojar los músculos y la tensión interior. "Cierren los ojos", les dice Wayne. "Abranlos", "Cíerrenlos", y así los alumnos comienzan a sentir a los demás componentes del grupo y aprenden a no chocar los unos con los otros.

En seguida, todos se sientan en el piso y discuten las experiencias de la semana anterior.

"Creo que ninguno de nosotros se da cuenta de lo que el calor le hace a uno", comenta una muchacha. "Lo que se siente en la garganta, en la piel, en los ojos."

Otro estudiante indica que el fenómeno más notable en la mayoría de quienes improvisan, es el afán de crear situaciones de violencia en las que todos los personajes están furiosos o bien manifiestan algún síntoma patológico. (No puedo evitar una sonrisa al pensar que si se suprimiese la patología, del teatro moderno, quedaría muy poco o nada.)

Luego los grupos cambian de papel. Los que la semana pasada ensayaron el 'calor', ahora ensayan el 'frío'.

Los estudiantes se organizan en grupos, discuten lo que se proponen hacer, y en seguida comienzan la representación. Los demás observan.

Están en la cima de una montaña; los sorprende una avalancha. Quedan separados; algunos se refugian en una cueva y tratan de hallar su equipo. Unos se pierden y mueren en la nieve. En el estudio hace realmente un poco de frío, de modo que este grupo tiene ciertas ventajas sobre el del 'calor'. Al cabo de un principio más o menos lento, elaborado, consiguen dar una impresión vivísima de grandes masas de nieve, de la distancia que separa a los unos de los otros, de la soledad que sufren y la consecuente desesperación.

El grupo del 'calor' está perdido en el desierto. No lo hace tan bien como el del 'frío'. La tendencia general es a dramatizar en exceso, a imitar escenas de películas en las que se exagera la situación de aviadores que han caído en el Sahara.

Bryan Wayne no dice nada. Termina la representación. Deja que los alumnos discutan sus críticas entre sí, escena por escena. Una muchacha observa que es casi absurdo imaginar algo que no forme parte de la propia experiencia, como eso de morir de calor. Otro alumno dice que él no morirá de calor sino de sed. Un tercero sostiene que siempre es posible imaginar lo más caluroso que uno haya experimentado y partir de ahí.

¿Qué se logra con todo esto? Pues el asomo de una disciplina de la imagina-

de pensamientos que revolotean como cuervos.

"Por supuesto", le dice Iris. "Esos pensamientos son el resultado de un hábito de toda una vida. Veamos. ¿Cómo podría aliviarse eso?"

"Tranquilidad mental", responde el muchacho.

"Sí. Pero eso queda para mucho más adelante", le responde Iris. "La verdad es que debíamos comenzar con la mente y los sentimientos, pero por desgracia la vida es demasiado breve y efímera. Luchemos por soltar el cuerpo, y eso tal vez nos conduzca a otras formas de paz verdadera."

A través de comentarios de este tipo advierte que el arte escénico es una forma de conocimiento, que es un medio de aprender a manejar todas y cada una de las facultades que posee el ser humano: cuerpo, sentimientos, entendimiento. Una tarea para toda la vida. Y que un actor debiera en realidad ser una persona perfectamente equilibrada, con plena coordinación de mente y de cuerpo y dueña de una gran cultura. Pues en todo esto hay más que el teatro, el público, el actor.

Iris prepara hoy a sus discípulos en la pronunciación de ciertos sonidos elementales, como la 'j' aspirada. Los alumnos han de tratar de sentir el relajamiento de la lengua y la garganta, han de tratar de sentir la vibración de los sonidos en el cerebro. Luego habrán de pronunciar: "ju, ju, ju, ju", lentamente al comienzo, para terminar, acelerando, con una risa natural. Es curioso observar que los latinoamericanos son quienes consiguen reír con mayor soltura y naturalidad. Otros tropiezan con varias dificultades.

En seguida se ensayan las vocales, siguiendo los tonos de una escala musical. Y así concluye este curso.

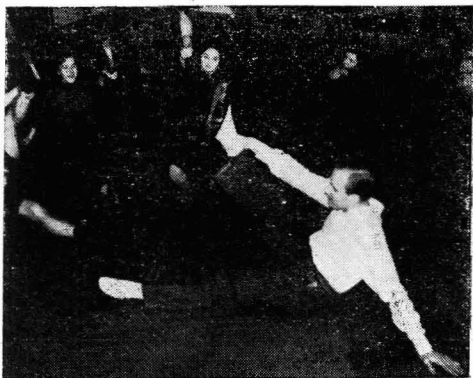
Tal vez muchos consideren que todo esto es sumamente rudimentario; pero no hay un gran pianista en el mundo que no deba ejercitar sus dedos varias horas al día.

No puede uno evitar la sensación de que los alumnos de esta escuela saldrán al mundo con una conciencia más poderosa de su vocación. Al cabo de dos años de

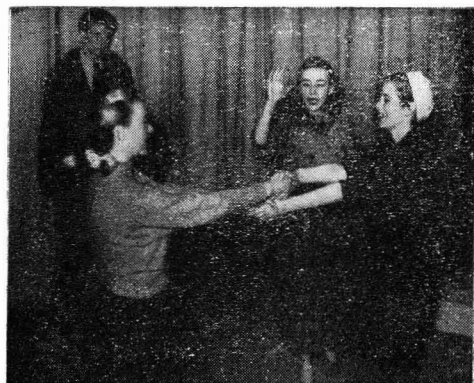
semejante preparación, jamás llegarán ya a ser comicastro de la legua, solamente capaces de interpretar apariencias y exterioridades, declamando cualquier cosa y moviendo los brazos como molinos de viento. Estos muchachos y muchachas ya han comprendido que la carrera dramática significa la posesión de ese dominio de sí que tan sólo se adquiere a fuerza de soltura y de un trabajo de conjunto opuesto al sistema de la "estrella" de cine. Es una labor que implica sensibilidad en la dicción. Es la conquista de un estilo que nace exclusivamente de la comprensión, de la capacidad de imaginar y vivir sentimientos ajenos, con los pensamientos y demás manifestaciones consiguientes.

¡Pero cuánto conocimiento y sabiduría se necesita para dirigir todo ello! Y es que no se trata de, digamos, recitar a Shakespeare, sino de sentirlo. Y de sentir y entender lo que sienten y entienden los grandes poetas y dramaturgos de todos los tiempos. Más aún, los actores han de aprender a sentir la vida misma, y a sentirla sabiamente. Y esto no es algo que el director pueda conferir al alumno; es algo que el alumno debe hallar en sí mismo. Sólo podrá dársele un impulso, alentarle, indicarle el camino.

Por tal razón, la Academia de Londres a veces parece ser una institución en que los maestros nada enseñan. Pero ahí están, al fondo, vigilantes, en espera del momento oportuno para que el alumno pueda realmente escuchar los consejos, entenderlos y apreciarlos.



...cultivar los instrumentos...



...la más cordial amistad...

ción. Una de las muchachas confiesa haber logrado realmente sentir viento y nieve en el rostro y en los ojos.

Veamos ahora cómo se prepara la voz. Iris Warren se opone terminantemente a dar movimiento excesivo a la mandíbula y a forzar la voz. "La mandíbula no es un órgano de la palabra", dice. Y afirma que el control de la voz comienza con la respiración debida, con la soltura de los músculos que sostienen la cabeza, el cuello y la lengua y la laringe. De modo que principia su clase con ejercicios de respiración profunda, para expandir el tórax. En seguida muestra cómo relajar los músculos del cuello. Iris no explica por anticipado los resultados que puedan obtener los alumnos; les pide, en cambio, que cada cual informe de lo que haya experimentado. Quien tropiece con alguna dificultad queda sometido a una observación estrecha, a fin de poder ayudarlo.

Un joven, evidentemente tenso y nervioso, dice que siente que su cuerpo mejora, pero que sigue con la cabeza llena

L E T R A Y E S P I R I T U

U N R E A L I S M O P O E T I C O

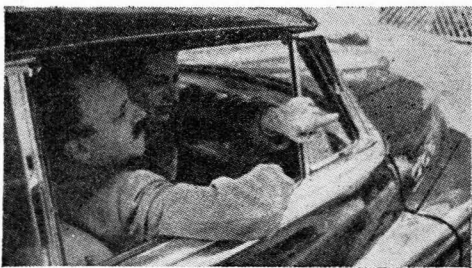
Por Tomás SEGOVIA

LOS artículos anteriores de esta sección han girado en torno de la novela italiana contemporánea. Aunque esta pequeña serie no puede aspirar en absoluto a agotar la cuestión, sino tan sólo a notar algunas impresiones sugeridas a lo largo de las lecturas, de todas formas creo que no podría abandonarse el tema sin aludir por lo menos a

otros cuatro novelistas: Alvaro, Levi, Moravia y Vittorini. Se trata de cuatro escritores completamente diferentes, y, sin embargo, todos típicamente italianos, o por lo menos italianos de hoy.

Esta disparidad se hace, por ejemplo, muy visible entre Alvaro y Moravia al comparar los libros que han escrito sobre el tema de la infancia y la adolescen-

cia. *La edad breve* de Corrado Alvaro es la historia, o más bien la crónica de un niño campesino. Alberto Moravia, por su parte, ha dedicado a la descripción de esta edad dos de sus libros, tal vez los mejores: *Agostino* y *La desobediencia*. Pero mientras Moravia es ante todo un narrador, Alvaro en cambio tiene una manera de ver sumamente poética, en el buen sentido de la palabra. *La edad breve* está construida toda ella con un material luminoso, hecho de sensaciones increíblemente frescas y originales, sensaciones que encuentran su expresión en imágenes que relampaguean como fogonazos casi brutales. Creo que ningún novelista —y muy pocos poetas— escriben con una tan grande abundancia de frases impresionantes “inspiradas”, frases que tienen esa concisión propia de las revelaciones



GUIDO PIOVENE

poéticas. Pero todo esto no sería nada —nada como novela— si por debajo de estas súbitas iluminaciones no hubiera otra más sostenida y global que convierte a las perlas en collar y a las frases en novela. *La edad breve*, afortunadamente, no es un conjunto de hallazgos, como tampoco lo es *El hombre es fuerte*, a pesar de su mayor estilización, de su “tesis”, y hasta de su simbolismo a ratos. La intuición fundamental y unitaria es siempre la de unas personas y un ambiente, es decir, una intuición de novelista. Es la intuición de algo al mismo tiempo real y misterioso —que no son dos cosas diferentes. Por eso resulta intuición poética, pero sólo en el sentido en que se llama poético a algo que puede encontrarse en cualquier arte, y aun fuera del arte: algo que es como el misterio que sigue siendo misterio en plena luz, que no necesita ocultarse para ser misterio, porque lo misterioso no es lo escondido sino lo secreto.

Por eso la expresión “realismo poético”, que se puso de moda hace algunos años, me parece bastante adecuada para describir lo que creo ver en común en todos estos escritores italianos, tan diferentes en lo demás. Esa capacidad de ver poéticamente la realidad, no por creer que la poesía pueda “transmutarse” en realidad, ni que la realidad deba “traducirse” a poesía, sino por creer que lo poético es una cualidad —una esencia tal vez— de lo real; esa capacidad de un realismo entendido como amor a lo real y no como odio a lo ideal, es para mí un rasgo que en nuestros días sólo acierto a asociar con Italia, y no sólo en la novela y el cine, sino incluso en la poesía y hasta en la pintura, a pesar de la preponderancia de la plástica abstracta y aún más de la crítica abstracta.

Es este rasgo el que hace que Moravia y Alvaro tengan como un aire de familia aunque sus facciones no se parezcan. Si *La desobediencia* es el libro de Moravia que prefiero hasta ahora, es precisamente porque me parece también de esos li-



ALBERTO MORAVIA

bros que no tienen miedo de decir demasiado, que no inventan lagunas, velos, ocultaciones, que no les importa ir desnudos o tapados sin refinamiento porque saben que son de carne. Son los maniquís los que nunca podrían ser harapientos —y mucho menos nudistas. Y, sin embargo, Moravia es bien distinto de Alvaro. En él es tanto el gusto y la necesidad de narrar, que su obra, como suele ser la de los narradores natos, es vasta y desigual. Tal vez le gusta demasiado escribir, pero también tal vez la urgencia de escribir le obliga a él a profundizar en sí mismo, como a otros el haber profundizado los obliga a escribir. Por lo menos así lo hacen pensar algunas de sus páginas, especialmente aquellas en que una depurada y rica sensualidad parece haber absorbido con verdadera pasión lo más jugoso y cálido de la realidad, para entregárnoslo luego con todo su frescor y su virtud. Estas páginas no son sólo magníficos trozos de escritura, sino también a menudo extraordinarios ejemplos de penetración, de psicología, de sensibilidad inteligente. También por el camino de la sensualidad se puede llegar a ser profundo.

En cuanto a Carlo Levi, me parece, una vez más, que sólo ese enamoramiento de lo real puede hacer posible un escritor



CESARE PAVESE

como él. Levi no es un novelista, sino originalmente un pintor y más tarde un hombre de acción. Es muy posible que si no hubiera vivido en ese ambiente donde la literatura y la vida no se separan claramente, nunca se hubiera decidido a escribir. Porque su manera de contar tiene en lo literario los apoyos mínimos que uno pueda imaginar: un mínimo que en Francia, por ejemplo, tal vez resultara inaceptable. Y, sin embargo, ahí es donde reside para mí lo mejor de su encanto. Haber llegado a percibir con tanta serenidad, con tanta “madurez”, que la calidad de una experiencia, de una personalidad, de una vida, no sólo suple, sino que sustenta y justifica todas las calidades “literarias”, es algo verdaderamente importante y en cierto sentido conmovedor. Este descubrimiento palpita siempre bajo las páginas de Levi; al leerlo tiene uno siempre esa sensación de estar escuchando la voz de un hombre, sencilla, íntegra y sincera: esa voz vale cualquier canto. Levi es para mí la *comprensión*, o sea



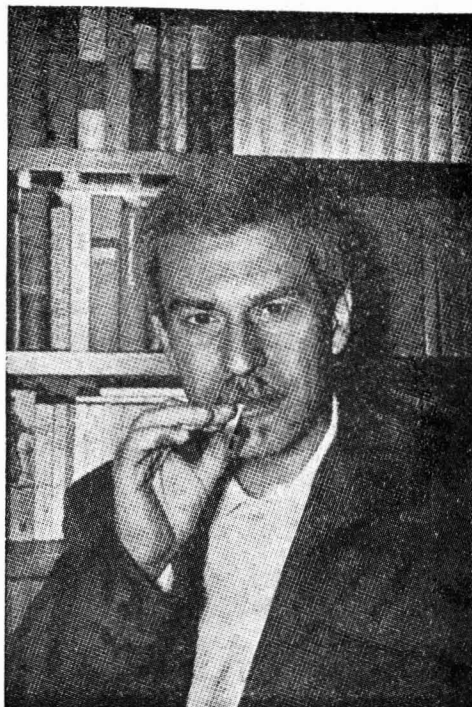
CORRADO ALVARO

una de las más puras formas de la bondad, y la posibilidad de su obra me parece como la demostración viva de que la bondad existe y que es mucho más entrañablemente nuestra, incluso como artistas, de lo que esta época suele suponer. Sí, nada es más conmovedor que la unión de la virtud y la carne, el “agua y la sangre”, cuando la norma se encarna para hacerse ejemplo, vida ejemplar. La virtud de Levi es de esas que disipan sombras y transmutan vicios, y al leerlo casi nos parece oír, como en el catecismo: “contra esteticismo, bondad”. Esta es la enseñanza profunda que el artista puede sacar de los libros de Carlo Levi: que del esteticismo y sus diabolismos nos libera la bondad, pero sólo la bondad y no sus sucedáneos que, a diferencia de ella, no pueden encarnar.

Porque es claro que el desinterés por lo esteticista tiene que acompañar a este conmovido y compadecido amor a la vida, que me parece formar el núcleo común de todos estos escritores. Semejante amor está evidentemente muy lejos de las convenciones y los conformismos. Es un

amor activo, puesto que es encarnado. Si en la mayoría esta actividad se mantiene en un terreno espontáneo y más o menos personal, puede también en ocasiones, como en el caso de Vittorini, ceñirse a un programa más definido y convertir la actividad en acción. Claro que esto es también lo que hace que Elio Vittorini sea el que se acerca con más prejuicios y más conclusiones anticipadas, no al arte —que no tendría importancia—, sino a la vida. Por eso su obra, inesperadamente en apariencia, es la más “estética” de todas. En cierto sentido, sin embargo, la cosa no debería tener nada de inesperado. Porque, por un lado, me parece lógico que la estilización exprese en arte lo que en un plano más general expresan los esquemas racionales de la vida y sus consiguientes programas preestablecidos; y, por otro lado, las visiones parciales son precisamente las que más reclaman “arte”, estilo, adorno, artificio; si fueran vestidas a la buena de Dios se les notarían las amputaciones. Pero me parecería injusto decir que este cuidado, esta premeditación con que Vittorini prepara sus obras llegue verdaderamente a ahogar lo que hay en él de valioso, que es la autenticidad de su deseo, de su anhelo de justicia y de verdad. Aun reprimido, como la acción nos exige siempre que esté, el amor se desborda a veces, y en Vittorini hay páginas donde sentimos sin lugar a dudas que su dolorosa sed y su dolorido altruismo han sido vividos antes de ser pensados.

Así, aunque por un lado Vittorini sea más rígido que la mayoría de sus compa-



ELIO VITTORINI

ñeros de letras, también es por otro lado de los más representativos: por el lado de esa solidaridad humana y natural que, cuando es viva y espontánea, cuando está herida por el amor e iluminada por el respeto, puede fecundar inagotablemente toda la literatura de un pueblo, porque puede fecundar toda su vida.

damente por el objetivismo y el subjetivismo han sido más bien fraccionarios. Por lo mismo, han sufrido de incapacidad de conocimiento. Cada vez que usando un método parcial la investigación ha llegado a resultados más o menos completos, verbigracia exitosos, el logro no se ha debido al método empleado, sino, esencialmente, al talento personal del investigador, quien, a falta de un método sumativo, ha interpretado intuitivamente fenómenos que en cualquiera de los dos extremos metodológicos referidos sería imposible aprehender en su totalidad correlativa.

Se plantea, entonces, que lo que ocurre en las ciencias sociales es, también, problemática de la estética como ciencia de la cultura. En estética es importante establecer principios metodológicos de superación de los enfoques parciales, porque en esta superación están asimismo interesadas las demás ciencias del campo cultural. En la medida en que todas ellas investiguen con técnicas y métodos sumativos en sus atinentes áreas de actividad, será posible llegar a una ciencia unificada de la cultura sólo diferenciada, en todo caso, por los respectivos intereses impuestos por la especialización. En el caso de la estética, aquí nos interesa asentar las condiciones que Kainz cree que deben constituir tanto a su método como a su concepción.

En primera estima, la estética, aunque no deba desfilosofarse, sí debe, en cambio, proyectarse como una ciencia autónoma especialmente asociada a la teoría de los valores. En su sentido más amplio, estos valores serían los de “belleza de la vida” en su más extenso significado.

Por lo tanto, a diferencia de las ciencias positivas, cuya ventaja científica se encuentra en que pueden partir del campo de los hechos claramente delimitados, la estética, en cuanto es una ciencia de valoración, debe tender a fijar “las leyes de los valores estéticos”.

La demostración de estas leyes será posible hacerla recurriendo a materiales propios, relativos a lo estético, y partiendo del postulado que no es posible una normación categórica ni un ideal absoluto de belleza que sea válido para todos los tiempos.

De este modo, las consecuencias axiológicas implícitas en cada ideal estético no deberán constituirse partiendo de una dogmática de juicio sino, más bien, de límites que son relativos a la situación del objeto estético. En este sentido, los valores de belleza y de verdad no coincidirán necesariamente, puesto que la verdad no implica obligatoriedad de efecto estético.

La verdad es más exigente, porque debe ser establecida mediante la fuerza de los hechos y las leyes del pensamiento lógicamente constituidas. Verbigracia, la verdad es algo que rige con carácter general, mientras que los juicios de belleza dependen del sujeto y de su sensibilidad. La naturaleza de los fenómenos de verdad y belleza es, por tanto, distinta, si bien con frecuencia podrán concomitarse.

Kainz establece que una norma ética, por ejemplo, debe ser absoluta, mientras que a una de carácter estético la debemos considerar como relativa y parcial, limitada a campos históricos, a grupos sociales, y por lo mismo sometida a las leyes de mudanza y desarrollo.

Perdiendo absolutez dogmática y adoptando métodos de investigación relativista, la estética, con Kainz, se convierte en

LIBROS

LA ESTETICA FENOMENOLOGICA

Por Claudio ESTEVA FABREGAT

LA autonomía científica de la estética se ha ido afirmando a medida que su método de trabajo se está preocupando por establecer tanto sus límites como sus conceptos, pero, especialmente, su capacidad de ciencia, en este caso cultural, puede calibrarse por el hecho de que usa métodos sistemáticos de investigación.

Sin embargo, al igual que en las demás ciencias de la cultura, en la estética se manifiestan diferentes posiciones metodológicas. Dentro de ella encontramos enfoques deductivos, filosóficos, entre los cuales Platón y Hegel serían ejemplos claros a destacar, y empíricos, los psicológicos fundamentalmente, con sus métodos respectivamente de vivencia del fenómeno, de observación del comportamiento, y de análisis de la expresión de un objeto hecho obra.

Estos dos últimos tienden a ser particularmente objetivistas, y están muy relacionados con las técnicas empleadas por las llamadas ciencias de investigación social.

Pero también es igualmente cierto que en su proceso de integración fundamental como ciencia, la estética tiende a suprimir enfoques dispares, como ocurre cuando se emplean métodos de investigación bien subjetivos, bien objetivos, y en su lugar se abre paso la postulación de una metodología que sea capaz de sumar ambos intereses en una nueva línea de trabajo que, por sumar, tendrá una mayor capacidad de análisis y conocimiento. Esta orientación sumativa la reclama (Kainz¹) en su reciente sistema de estética.

Lo que Kainz ha propuesto es la necesidad de emplear, en estética, un método al que da el nombre, tomado de la teoría del conocimiento, de correlativismo. Mediante tal enfoque Kainz cree que será posible superar la verdad parcial obtenida cuando, en el análisis de un objeto, la investigación se centra en un procedimiento extremo.

Esta consideración se presenta también en las demás ciencias de la cultura. En éstas los resultados conseguidos separa-

ciencia cuya índole consiste en poder tipificar cada situación, teorizar sobre la misma, y entenderla en relación con su significado interior, mas no respecto a su fin.

En este sentido, lo estético es un valor intensivo de los más puros: el objeto por el objeto mismo. Para que una cosa sea bella es necesaria la impresión positiva de su belleza; ésta es un valor espiritual superior separado de significación utilitaria. La vivencia estética es, de este modo, immanente. Se hablará de belleza como de algo que se manifiesta realmente, aunque, en este caso, no es indispensable que se produzca efectivamente; basta con que exista como representación, idea o apariencia.

Empero, el campo estético no debe considerarse como una parte de la vida humana que pueda ser examinada sin relación con sus formas y contenidos de manifestación. Como en la antropología social, Kainz considera que la estética debe ser enfocada desde un punto de vista total de la cultura, ya que el hombre existe y vive como una integridad. Cada una de las funciones humanas no puede separarse de las demás, porque su sentido se encuentra determinado por esta interdependencia. Un hombre siente, piensa, quiere y hace: es una totalidad cuyas partes son indispensables de un significado que es integral.

Kainz plantea que, en lo estético, predominan las categorías culturales sobre las psicológicas. En cuanto integrada culturalmente, la estética hace primar las actitudes de valor. Como consecuencia, el método correcto a emplear en la investigación estética consistirá en añadir a las estéticas deductiva e inductiva la intuitiva, o fenomenológica. Esta última constituirá un desprendimiento de la estética filosófica.

La estética intuitiva tiende a manifestarse dentro de una actitud sistemáticamente objetiva; enfoca desde el punto de vista psicológico y sus intentos de conocimiento se dirigen a "penetrar en la esencia de la objetividad estética". En cierta manera renuncia, pues, al análisis de la conducta y la vivencia estéticas.

Por esta razón, en toda observación psicológica con carácter introspectivo existe gran semejanza con la estética intuitivo-fenomenológica. Mediante la observación interior de uno mismo podrá llegarse, por comparación, al entendimiento de la conducta estética ajena. Uno mismo debe, por lo tanto, constituirse en patrón del análisis estético. La observación del comportamiento estético ajeno nos dará, por otra parte, la oportunidad de clasificar a las personas en sus correctos y distintos tipos estéticos. Como vemos, en este enfoque de lo estético se manifiesta una semejante preocupación a la que encontramos en el pensamiento griego del "conócete a tí mismo" como punto de partida de toda comprensión del mundo.

El correlativismo estético de Kainz consiste, pues, en establecer una correspondencia entre "las cualidades del objeto estético y la función contemplativa del sujeto que las capta". La correlación surge del hecho que cualidad y función se pertenecen mutuamente y existen por la acción de la una para la otra. La conciencia estética está, así, determinada por las cualidades del objeto.

El punto crítico de lo estético se produce en relación con un movimiento desinteresado. La conducta estética, según Kainz, se manifiesta cuando contemplamos o vivimos las formas en libertad intelectual, desprendida la persona de la realidad y libre de las finalidades y los intereses materiales de la existencia. Por ello, la estética se torna vinculación apa-

rencial, en oposición a la realidad efectiva. Todo comportamiento estético se impone como una relación de valor desinteresada.

Kainz, por el hecho de haberse instalado en el campo de la intuición, de la fenomenología, semejante en muchos puntos a la introspección psicológica, se encuentra, parafraseando a Cassirer,² en ventaja sobre el esteticismo metafísico en cuanto no está presionado por la necesidad de construir una teoría general de lo bello, sino más bien se obliga a la teoría de lo bello específicamente cultural en tiempo y espacio.

Este relativismo señala las mismas ventajas y consecuencias que encontramos en el campo antropológico-cultural. En este caso, ocurre que la verdad no surge especulativamente, sino todo lo contrario, adquiere vigencia de los hechos, aunque éstos son preferentemente evaluados desde la interioridad de uno mismo, en particular, en lo estético.

Aquí, en la estética de Kainz, se plantean problemas profundos de concepción en los que los límites respectivos del conocimiento y la fundamentación de la estética se encuentran en vías de integrarse a una nueva fase de interpretación que, por ser más empírica, más científica, diríamos, viene a despojarse de todo significado idealista y trascendente; por lo mismo, concentra a lo estético dentro de la realidad esencialista puesta en toda objetividad humana. Funcionalismo del acto estético y valoración del mismo, constituyen las experiencias fundamentales de la situación estética.

1 Friedrich Kainz: *Estética*. Fondo de Cultura Económica. México, 1952, 550 pp.

2 Ernst Cassirer: *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1951, 321 pp.

EL "EXISTENCIALISMO POSITIVO"

DE
NICOLA
ABBAGNANO

Por Enrique GONZALEZ ROJO

DE Nicola Abbagnano se han vertido a nuestro idioma muy pocas páginas. Bajo el nombre de "Existencialismo Positivo", la editorial Paidós, publicó en 1951 dos conferencias que han sido leídas por buen número de personas interesadas en la filosofía existencial. El Fondo de Cultura Económica nos entrega ahora un opúsculo, traducido por el Dr. José Gaos, del pensador italiano: "Introducción al Existencialismo", que es un resumen, hecho por el mismo Abbagnano, de su obra "La Estructura de la Existencia".

Al través de siete capítulos y 180 páginas, Nicola Abbagnano es (en un plano técnico y un virtuosismo incesante) un feligrés del viejo culto a la verbosidad infecunda y reiterativa. Hay en este brevariario, como se ha dicho a propósito de ciertos filósofos alemanes, más términos que fenómenos descritos. Si analizamos detenidamente lo que significan, por ejemplo: *proble-*

maticidad, estructura, sustancia, posibilidad trascendental, existencia, historicidad, etc., veremos que son vocablos que aluden —con diferencias o matices sutilísimos— al mismo fenómeno: a la alternativa en que se halla el hombre de Abbagnano entre optar por lo que le es *auténtico* (su sí mismo, su ser) y lo que le es *inauténtico* (lo disperso o veleidoso).

Abbagnano es un existencialista que ha querido establecer su concepción a partir de los más connotados filósofos de la existencia; quiere alzar

su teoría sobre los aciertos de los existencialistas precedentes y recoge, en consecuencia, la terminología, el tono, el planteamiento de los problemas y los argumentos en contra de otras posiciones filosóficas de Pascal, Kierkegaard, Jaspers y, sobre todo, Heidegger: en Abbagnano podemos encontrar, entre otras muchas cosas heredadas del autor de "¿Qué es Metafísica?", el juego autenticidad e inautenticidad; la concepción —en su delineamiento de la "estructura coexistencial"— del ser con (mit sein); la transcripción literal del "ser

en el mundo", fórmula que inserta en la caracterización de la *estructura*; el hecho de que la "tonalidad afectiva" de la angustia nos revele la nada; la descripción de la utensilidad y la significatividad casi en los mismos términos que "El Ser y el Tiempo" y, por último, lo que no deja de sorprender, la tan heideggeriana "avidez de novedades" bajo el nombre de "veleidades siempre nuevas". Por eso podríamos decir de este brevariario que son las notas de una lectura superficial de Heidegger.

Abbagnano intenta fijar su posición, entonces, no sólo frente a otras filosofías, sino ante los existencialismos anteriores; no sólo de situarse —como todo el pensamiento existencial— contra las fortalezas ideológicas tradicionales sino —lo que resulta de mayor interés— frente al propio existencialismo. Desdeña, a propósito de esto, y por considerarlos negativos, los puntos de vista de Heidegger, los de Jaspers y —en obras posteriores

Buick '56...presencia de señorío

En el **Nuevo BUICK 1956**, la tradición de calidad se reafirma a través de todos y cada uno de sus adelantos que son hoy maravilla de quien los conoce y harán capítulo aparte en la historia de la industria automotriz.

Entre ellos:

la **NUEVA TRANSMISION DYNAFLOW**

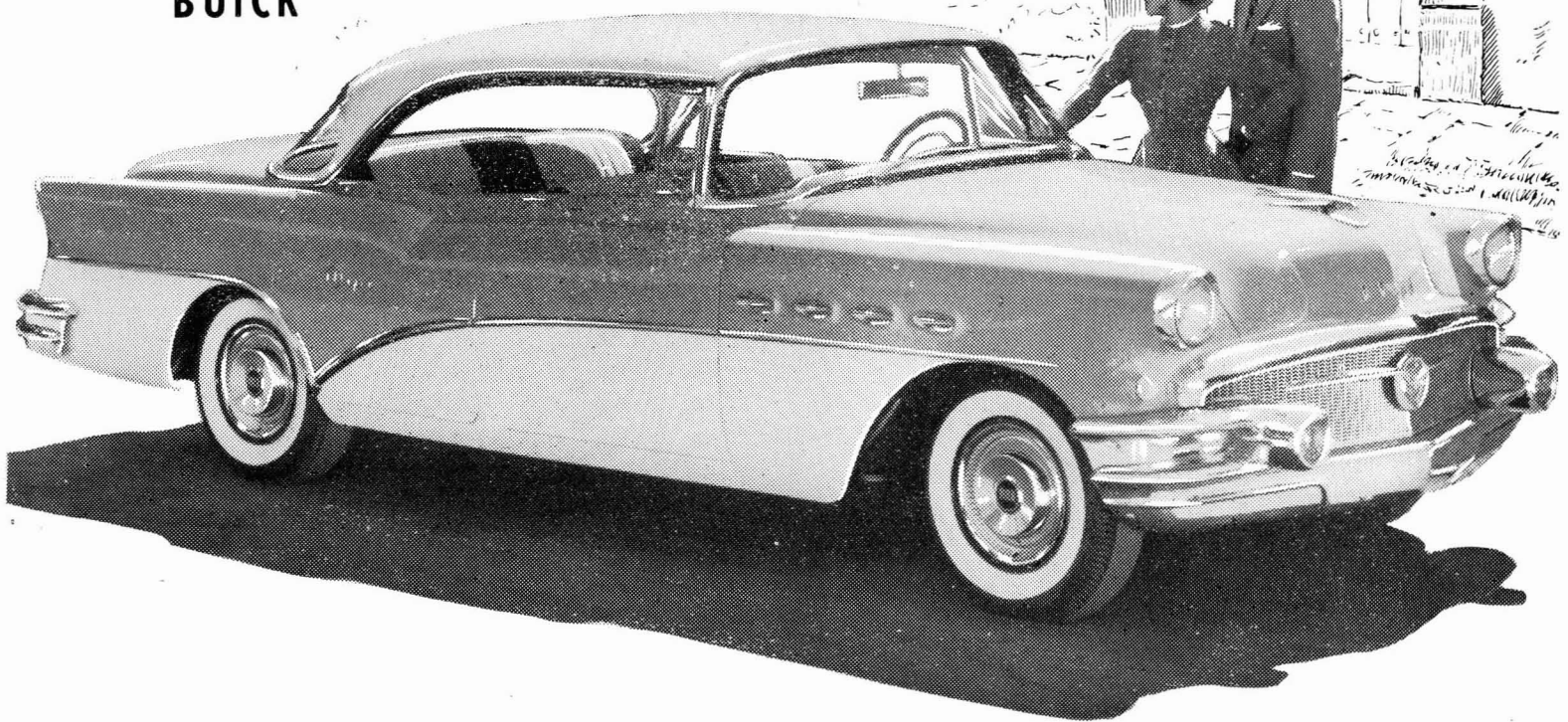
la **NUEVA EXTRA SUAVE DIRECCION DE ALTO PODER**

Los **NUEVOS EXTRAORDINARIOS FRENOS DE POTENCIA**

El **NUEVO DISEÑO DE SEÑORIAL LINEA**, crean con el **BUICK 1956** un concepto de rendimiento, de seguridad y de lujo sobre ruedas.



EN HERALDICA AUTOMOTRIZ
ESTE ES EL SIMBOLO
DE MAS PURO LINAJE



Vea y maneje el nuevo BUICK 1956 en:

MARISCAL MOTORS, S. A. SUPER MOTORS, S. A.

Insurgentes y Havre No. 43

Av. Juárez No. 127

BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD

CON UN SOLO
JABON COLGATE

DICE *Irasema Dilian*

Usted también, como la angelical artista de cine Irasema Dilian, 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**



HECHO CON
LANOLINA
Y COLD-CREAM

60-54

PERFUMADO INTENSAMENTE



El niño que juega,
gasta energías.
Para recuperarlas necesita
de un energético de acción
inmediata.

El energético mejor del mundo
—y el más barato— es el azúcar de caña
Pregunte a sus chicos si les gusta el azúcar
—¡les encanta!

Déjelos tomar azúcar!

Leitz

MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTOR-
RES
POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE
VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLORIMETROS
LEITZ N. Y., VIDRIO PARA LABORATORIO, REACTIVOS
MERCK, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

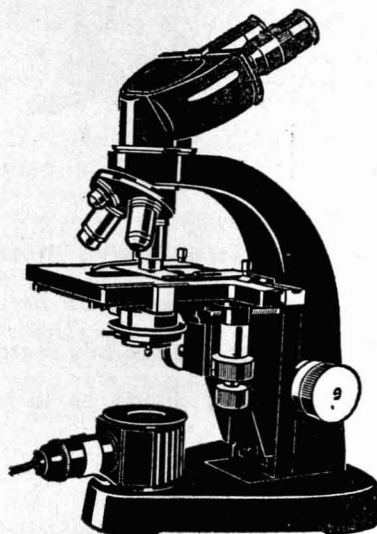
COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

Tels. 35-81-16 35-81-17 14-55-81

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
— DE LA —
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

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

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de



Calle Doce N° 2,840.
Clavería Sur.

Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola
Mex. 38-24-65.

MEXICO 16, D. F.



REG. S.S.A. No. 45731 'A' P-1731/55 Y PP-1732/55

M-67

REVISTA BIMESTRAL "CUADERNOS"

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE
LA CULTURA

Núm. 16 Enero-Febrero, 1956.

José Ortega y Gasset.
Ensayo sobre el esnobismo.
La política mundial en la actualidad.
América, novela de antología.
El niño cautivo (cuento).
Don Juan y el Diablo.
El Diálogo de Milán.
Formas de la agonía (Poemas).

MARÍA ZAMBRANO.
ARTHUR KOESTLER.
GEORGE F. KENNAN.
SALVADOR PINEDA.
AUGUSTO ROA.
ALEJANDRO CASONA.
LUIS ARAQUISTÁIN.
SARA DE IBÁÑEZ.

La actualidad argentina:

Los intelectuales bajo el peronismo. ROBERTO F. GIUSTI.
Proceso y fin de una dictadura. JUAN ANTONIO SOLARI.

Otros textos de:

SALVADOR DE MADARIAGA, GERMÁN ARCINIEGAS, RODOLFO LLOPIS, PEDRO VICENTE AJA, ROSA ARCINIEGA, FERNANDO VALERA, HERBERT LUTHY, VICTOR ALBA, ETC.

Solicítelo en las buenas Librerías.

Suscripciones: LIBRERIA ARIEL,
Donceles 91. México, D. F.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

HISTORIA VERDADERA
DE LA CONQUISTA DE
LA NUEVA ESPAÑA

Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de
Joaquín Ramírez Cabañas
México, 1955

2 Volúmenes. Un mapa.

Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA ESPAÑOLA

E

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA MEXICANA

Por Guillermo Díaz-Plaja y
Francisco Monterde

México, 1955. Ilustraciones.

Rústica \$ 40.00

Empastado en tela \$ 45.00

LIBRERIA DE PORRUA HNOS. Y CIA., S. A.

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra.

Apartado Postal 79-90.

México 1, D. F.

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros,
para mejor administrar su di-
nero que le permitirá termi-
nar 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

— 71 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS \$ 149,530,031.93

Aut. C. N. B. Of. N° 601 - 11 - 8068 - 9 - 3 - 54.



Delher, S.A.

INSURGENTES 202

BUCARELI Y GENERAL PRIM.

ARTICULO 123 No. 62

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

1. *Los principios de la Ontología formal del Derecho y su expresión simbólica.* Por Eduardo García Máñez.
2. *Aportaciones a la investigación folklórica de México* Sociedad Folklórica de México.
3. *Hacia una filosofía existencial (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica).* Por José Romano Muñoz.
4. *La conciencia del hombre en la filosofía.* Por Leopoldo Zea.
5. *Formas de gobierno indígena.* Por Gonzalo Aguirre Beltrán.
6. *Estudio de psicología experimental en algunos grupos indígenas de México.* Por Ezequiel Cornejo Cabrera.
7. *Bases para una fundamentación de la Sociología.* Por Manuel Cabrera Maciá.
8. *Nueve estudios mexicanos.* Por Jesús Silva Herzog.
9. *La industrialización de México.* Por Manuel Germán Parra.
10. *Filosofía mexicana de nuestros días.* Por José Gaos.
11. *La Mixteca. Su cultura e historia prehispánicas.* Por Barbro Dahlgren de Jordán.
12. *Alfonso Reyes.* Por Luis Garrido.
13. *El hipocratismo en México.* Por J. J. Izquierdo.

Imprenta Universitaria

REVISTA ARTES DE MEXICO NUMEROS

8y9

La danza en México

TEXTO EN INGLES

DE VENTA EN LAS
MEJORES LIBRERIAS



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números),
\$ 10.00 (diez pesos). Para el extranjero: Dlls. 2.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Administración.

Justo Sierra 16.

México, D. F.

Agradeceré a ustedes inscribirme como sus-
criptor a esa Revista por . . . año(s) para lo cual
acompañó giro postal ☐ cheque ☐ por \$

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

Todo envío de fondos debe hacerse a nombre
de: REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

S E R I E L E T R A S

VOLUMENES PUBLICADOS

1. ANDRÉS HENESTROSA: *Los hombres que dispersó la danza.*
2. ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO: *Teatro.*
3. ALFREDO R. PLACENCIA: *Antología poética.*
4. WILBERTO CANTÓN: *Posiciones.*
5. AMADO NERVO: *Un epistolario inédito.*
6. JESÚS ZAVALA: *Manuel José Othón, el hombre y el poeta.*
7. ELENA MOLINA ORTEGA: *Ramón López Velarde, estudio biográfico.*
8. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *El don de febrero y otras prosas.*
9. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *Poesías, cartas, documentos e iconografía.*
10. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *Prosa política.*
11. MARÍA DEL CARMEN MILLÁN: *El paisaje en la poesía mexicana.*
12. AMADO NERVO: *Semblanzas y crítica literaria.*
13. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO: *Sueño y poesía.*
14. GILBERTO OWEN: *Poesía y prosa.*
15. NINA CABRERA DE TABLADA: *José Juan Tablada en la intimidad.*
16. JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA: *Francisco González Bocanegra. Su vida y su obra.*
17. JULIO C. TREVIÑO: *Antología Mascarones (Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras).*

Imprenta Universitaria

a la que comentamos— los de Sartre y Camus. Vamos a ver en qué se basa esta triple discrepancia. I.—Se opone a Heidegger porque éste predica una sólo posibilidad (la muerte) que se da como independiente de la voluntad humana. En su conferencia “El Existencialismo en una Filosofía Positiva”, asienta Abbagnano que la respuesta heideggeriana representa un progreso con respecto al indiferentismo sartreano porque “implica la posibilidad de una elección”; pero esta posibilidad —no deja de prevenirnos Abbagnano— “es de hecho una necesidad, porque la elección posible es una sola”. “Spinoza ha dicho —reitera nuestro pensador— que el hombre libre nunca piensa en la muerte. Heidegger, que la única posibilidad para el hombre es la libertad *para* la muerte.” El hombre de Heidegger, podríamos decir, está coagulado hacia adelante, no puede evadirse de lo pre-fijado, lo congela el determinismo que se finca en la autenticidad, el velorio y lo macabro. En Heidegger existe la imposibilidad de no ser la nada, de no ir hacia ella, de no asistir a la cita (imprevisible, pero necesaria) con el dejar de ser; es la filosofía de Damocles: la espada de la muerte se mece sobre la cabeza humana. 2.—Desdeña la posición de Jaspers porque, en cambio, pone como lo ajeno a la voluntad humana el ser trascendente, Dios; o sea, porque ve la autenticidad del hombre en algo extraño a su decisión: la trascendencia de Dios es la que confiere al hombre su ser problemático. “Lo incondicional—decía Jaspers aludiendo a esto— no es lo que se quiere, sino aquello desde lo cual se quiere”. En Jaspers existe la imposibilidad —ya que el ser es la *Trascendencia*, lo *Circunvalante*— de identificarse con el ser. —Jaspers asienta, escribe Abbagnano, “que todas las posibilidades de la existencia son equivalentes por su común imposibilidad de ser” más que posibilidades, es decir, de aferrarse al ser que está más allá de ellas, a la *Trascendencia*. 3.—En esta “Introducción al Existencialismo”, escrita un año antes que “El Ser y la Nada” de Sartre, se lanza también Abbagnano en contra de lo que llama indiferentismo, posición que, posteriormente, en la segunda conferencia del “Existencialismo Positivo”, creará ver ejemplificada en Sartre y Camus. Por ello dice en este texto, contra los últimos, que “una elección que no está apuntalada por la fe en el valor que se elige, es imposible; pues el reconocimiento de la equivalencia es ya la renuncia a la elección.”

La “positividad” de este existencialismo no es otra cosa, por tanto, que el deseo de sustraer las determinaciones necesarias (Heidegger Jaspers) y la indiferencia (Sartre). Intenta crear un existencialismo que no esté determinado (por el ser o la nada) y que no sea indiferente en un sentido axiológico. Si en Heidegger no hay más posibilidad que la de no ser, y en Jaspers la imposibilidad de identificarse con el ser, en Abbagnano habría la posibilidad de relacionarse con éste. Por eso, define el pensador italiano al hombre como “algo más que la nada, algo menos que el ser”. En esto radica, expresado a vuelapluma, el existencialismo positivo.

A nosotros nos parece que Abbagnano fracasa en todo lo que se propuso realizar: queriendo perfeccionar a Heidegger, Jaspers y Sartre, no hace otra cosa que oscilar, eclécticamente, entre ellos. A la relativa coherencia de los pensadores mencionados, opone un descabellado afán de originalidad y una serie de balbuceos que constituyen un galimatías verdaderamente farragoso.

Antes de aclarar por qué nos parece que Abbagnano fracasa primeramente en su polémica contra los existencialistas y luego en su crítica a otras posiciones filosóficas, nos gustaría llamar la atención sobre la semejanza que se puede advertir entre la sustancia spinozista y la existencia (o estructura) en Abbagnano. Spinoza se oponía, en efecto, a la concepción de que Dios (o la sustancia) actuara según fines, porque éstos —independientes de la voluntad suprema— serían también sustanciales, y dos sustancias inconexas entre sí, en el sistema de Spinoza, son inconcebibles. Pero Dios tampoco actúa arbitrariamente, no rige sus actos con indiferencia, sino que se comporta de acuerdo con su naturaleza. Pues bien, Abbagnano —ignoramos si conscientemente o no— aplica estas características del Dios spinozista al hombre: la independencia de la sustancia con respecto al fin, ¿no la hallamos nuevamente en la negación del determinismo heideggeriano-jaspersiano? La actuación no arbitraria de Dios ¿no recuerda el comportamiento axiológico del hombre de Abbagnano? En Spinoza habría ya, por decirlo así, el “existencialismo positivo de Dios”; en Abbagnano, el “existencialismo positivo del hombre”. Ya decía Ortega que: “la doctrina del ser viviente sólo encuentra en la tradición como conceptos aproximadamente utilizables

los que intentó pensar la doctrina del ser divino.”

Volviendo a la tesis de Abbagnano, podemos afirmar que su “positividad” tiene dos sentidos: a) es un afán de conservar en la problemática humana —en su aptitud de optar— toda posibilidad (incluyendo la del ser jaspersiano, y la de la nada heideggeriana). b) Es un intento de rehuir el indiferentismo que paralizaría toda elección. A nosotros nos parece que fracasa en esta triple polémica por lo siguiente: I. Su ataque a Heidegger y a Jaspers resulta ineficaz porque, tratando de escapar de una posición negativa, de un existencialismo “determinista”, cae en otro. Cualquiera que sea el *ser auténtico* de Abbagnano —lo que está en la obscuridad más impenetrable— tiene que constituir un nuevo “determinismo”, ya que no localizar rigidamente una determinación no significa dejar de estatuir un “determinismo”, impreciso desde luego, pero tan evidente como el de Heidegger y Jaspers. 2. Contra el indiferentismo también fracasa ya que, por más que nos hable del “valor” y de la presencia de lo auténtico, como esto no está debidamente aclarado, como, en última instancia, sabemos que existe pero no sabemos qué es, el valor se vuelve algo fugaz, discretamente escondido para no caer en las posiciones heideggeriano-jaspersianas, e ilocalizable de manera apodíctica; y un valor “*cualquiera que sea*”, se encuentre en el escondite en que se encuentre, relativiza la preferencia y vuelve de hecho, aunque vergonzantemente, al plano del indiferentismo axiológico. Cuando hablábamos del eclecticismo de Abbagnano, no hacíamos otra cosa que aludir a que su “positividad” puede ser vista, bien como un “determinismo” introducido de contrabando en su doctrina del *ser* o la *autenticidad*, bien como un “indiferentismo” inyectado repentinamente en su concepción, mediante la tesis de la imprecisión del determinismo que estructura el ser, el *sí mismo*; Abbagnano quiere completar o superar a Heidegger y Jaspers con Sartre y Camus, e intenta modificar y perfeccionar a estos últimos con los primeros; resultado de todo, es que lo que se niega de unos (la determinación, la indiferencia) es lo que sirve para superar a los otros: al heideggerismo-jaspersismo lo “humaniza” con ese *poder en-gancharse libremente al ser* que se identificaría plenamente, de haber coherencia en Abbagnano, con el “indiferentismo”; y al sartrismo-camusismo los torna “positivos” al-

zando un castillo de valores edificado en un *sí mismo* que se identificaría radicalmente, de haber igualmente coherencia en nuestro pensador, con el “determinismo”. Como, visto desde el indiferentismo, Abbagnano parece sostener un determinismo, y como, sorprendido desde el determinismo, semeja sustentar un indiferentismo, se ha querido ver en la posición de este existencialismo una síntesis: nada de eso; lo que hay es un eclecticismo vacío, superficial, aparatoso y contradictorio porque, coherentemente, no se puede mantener la simultaneidad de una existencia problemática (*indiferente* en el fondo) con un valor no indiferente fincado en la autenticidad.

Otra discrepancia con los existencialistas la encontramos en que Abbagnano ve en la autenticidad un deber ser y en la dispersión —o vida inauténtica— un pecado. Traicionando la letra del texto heideggeriano —que no el espíritu— hace la incomprensible igualdad del ser con el deber ser, lo que trae dos problemas: A) ¿Cómo reconocer mi *ser*? Falta, al través de todo el opúsculo, o al menos no es algo explícito, un criterio que sirva para identificar una actitud auténtica; y falta, agreguemos, porque revelarlo significaría caer en un determinismo preciso. Si mi *ser* no está ya fijo, en un determinismo necesario, sino que tengo que elegirlo (como en el sartrismo) ¿cómo reconocer los límites de mi propiedad, si lo veleidoso se presenta como lo ilusoriamente auténtico? B) Además ¿por qué *debo* ser mi *sí mismo*? ¿Por qué *debo* comportarme como consciente de mi *ser*? Claro que estas últimas preguntas carecen de sentido después de mostrar la vaguedad e imprecisión con que se nos muestra el *sí mismo*; pero la reiterada identificación de Abbagnano entre el ser auténtico (con su bruma londinense a cuestas) y el deber ser, trae, además de la primera afirmación de suyo incomprensible, ésta otra (agrandada aún más por basarse en una incoherencia inicial) de la identificación gratuita de un ser huido e ilocalizable como es el *sí mismo* con un deber ser implantado arbitrariamente.

Ya con estas aclaraciones, podemos referirnos a las críticas que hace Abbagnano sobre las posiciones no existencialistas de la filosofía moderna. La existencia humana se puede explicar por la alternativa o problemática inherente en su conducta: o sea que el hombre puede optar entre lo auténtico y lo inauténtico.

tico. Abbagnano acepta esta caracterización incondicionalmente: es lo primario y fundamental, es la *estructura* de la existencia. Basándose en esto, se lanza contra el *objetivismo científico* (que trata, según Abbagnano, al hombre como cosa) y contra el *inmanentismo* (que lo trata como una razón no individual). El existencialismo de Abbagnano, en una pretendida tercera posición gnoseológica, rechaza tanto el objetivismo (que reduciría el filosofar al ser) como el inmanentismo (que reduciría el ser al filosofar); pero una filosofía que esencializa, como buen existencialismo, el no ser, la existencia, la gratitud, etc., tiene que tropezar con el problema de volver nuevamente al idealismo o, en el mejor de los casos, de no crear propiamente una filosofía, si por ésta entendemos la explicación orgánica de lo dado. Como lo que se universaliza, diremos para explicar esto último, es la des-

cripción escueta e irreflexiva de lo inmediato —de lo que sin cesar nos pasa conscientemente a cada uno— ello no constituye una filosofía: nada explícita, sólo muestra. Pero el caso más frecuente es el de mostrar al hombre como el ser que se hace —y no que está, en última instancia, obligado a hacerse—, y al sentar esta realidad como lo primario e incondicional, se cae (ya que no es una mera descripción) en el *milagro* de ver al hombre como *causa sui*, milagro del que tanto usan y abusan los existencialistas, y, así se salta del marco de lo comprensible al cuento de fantasmas, del barco moderno al arca de Noé.

Si se diera esta caracterización de la existencia como una descripción inmediata —y no se intentase condicionarla, porque lo impidiera una serie de razonamientos agnósticos— se daría más fe, por así decirlo, a un orden de ideas subjetivas (la desconfianza, el recelo, la duda) que a la obje-

tividad. Si sólo intentara describir la existencia —cosa que dudamos por el tono de su obra— Abbagnano sería por ello todo menos filósofo. Si la pretendiera dar como un milagro (reduciendo, solapadamente, el ser al “filosofar” y la realidad de algo a la idea) sería un franco idealista, y si, por último, no la presentara ni como una descripción ni como un milagro, sería un abier-to subjetivista por abrir los ojos a la duda y cerrarlos agnósticamente a la objetividad.

Con excepción del Sartre actual —y de otros que lo siguen—, todos los demás existencialistas han dado pruebas de una actitud política sumamente tortuosa. Cuando vemos el paralelismo Heidegger-nazismo y Abbagnano-fascismo, no puede uno menos que preguntarse si existe relación entre el pensamiento de estos filósofos y su posición personal ante los problemas sociales. La respuesta es, indudablemente, que tal relación existe.

Una filosofía como la de Abbagnano, que está a un paso de lo místico, a un rezo de la religión, que se halla oscilando entre el agnosticismo y el idealismo, sirve adecuadamente a un sistema opresivo porque, en lugar de aclarar las ideas, la posición de un pueblo, las concepciones verdaderas de libertad, de justicia, de historia, de reivindicación, lleva más bien a confundirlas; hace mutis ante el movimiento de lo real, el devenir del mundo y de las instituciones sociales; escamotea un pensamiento sano, coherente, en concordancia con la ciencia.

A una filosofía de este tipo, tan acendradamente personal y vacía, no podía corresponder más que una actitud negativa. Existencialismo positivo, actitud negativa. Lo que pasa en realidad es que el existencialismo de Abbagnano, más aún que los otros existencialismos, es radicalmente negativo. Lo *positivo*, en su caso, es sólo una palabra.

RAÚL LEIVA, *Danza para Cuauhtémoc*. Los Presentes. México, 1955. 84 pp.

D. Alfredo Chavero escribió al final de su Historia Antigua y de la Conquista: “Moría ya la tarde prometiendo tormenta, y entre nubes rojas como sangre se hundió para siempre el quinto sol de los mexica.” La Historia acepta esta afirmación; pero no la Poesía. Donde la Historia ve un hecho objetivo, incontrovertible, la Poesía penetra buscando realidades más hondas; y encuentra que el venero del heroísmo y la sangre de una raza no se ciega por la simple obra de una conquista, así quede sepultado por inmensas montañas. La Poesía busca entre las raíces del hecho objetivo, y más allá, no importa qué tan profundamente soterrado se halle el objeto de su búsqueda. Y entonces puede ocurrir tal cosa como ésta: que se vea que el quinto sol de los mexica no se hundió para siempre aquella tarde en que Cuauhtémoc cayó en poder de los conquistadores. Raúl Leiva, en el poema “Danza para Cuauhtémoc”, anuncia esta verdad poética, tan válida, por lo menos, como la verdad histórica.

El poema se desarrolla siguiendo los pasos de un ciclo solar. El ciclo solar, o “Nahui Ollin” de los aztecas, consta de cuatro movimientos, uno por cada estación del año. Lo mismo que la “Danza para Cuauhtémoc”.

En el “Nahui Ollin” de la “Danza” hay dos figuras centrales en cuyo torno gira el pueblo. Estas figuras son Cuauhtémoc y la Muerte. En

el primer movimiento, que va de la primavera al verano, Cuauhtémoc propicia a la Muerte; en el segundo, la Muerte es aliada de Cuauhtémoc; en el tercero, que marca el invierno de la derrota, la Muerte se ha unido a los extranjeros; en el cuarto, que es el retorno a la primavera, Cuauhtémoc vence a la Muerte.

Un soplo fatídico es el preámbulo del poema: “El aire era misterio, atmósfera de Muerte donde Huitzilopochtli roía corazones.”

Y la desbordante luz de las imágenes atestigüa que la primavera va a fundirse con el verano:

“Toda la luz del Valle anidaba en las plumas: raíz de los colores, semilla de mosaicos”... Y de pronto acontece el verano, enardecido con júbilo fiero: “¡La guerra es una danza!”

Es la estación en que maduran las espigas ameritándose para las gozosas realizaciones del otoño. Pero en este verano el fruto que se cultiva no es el que rinde la tierra, sino el que impone el destino:

“Es la embriaguez guerrera, los mágicos rituales de quienes en las aguas de la Muerte rojo licor hallaron de vida y energía.”

Los Tigres y los Aguilas danzan para atraerse el favor de las deidades terribles de la

ciudad profanada por los aventureros castellanos. Y la esperanza del triunfo produce un anticipo deslumbrante de la sangrienta estación ineludible:

“¡La guerra es una danza!”

Casi inadvertidamente sobreviene el movimiento en que la terrible esperanza se realiza. El ritmo se acelera vertiginosamente. Y en una atmósfera sofocante, encendida, áspera.

“¡El pie desnudo de la Muerte danza!”

Violentos giros sacuden cielo y tierra y allí Cuauhtémoc aparece “Como el maíz más alto de la Muerte.”

y como “... un pedernal, un jade de la Muerte.”

Cuauhtémoc es casi la misma persona que la Muerte en la victoria de la “Noche Triste”.

El “Nahui Ollin” de la “Danza” se asienta luego en el siguiente movimiento: Hernán Cortés ha regresado a Tenochtitlán, y la destrucción de la ciudad y de su pueblo se ha consumado:

“La tierra calcinada. Los guerreros han muerto. Floreció la desdicha. Los ídolos son polvo.”

Hembra y traidora como la Malinche, la Muerte danza, sola, entre las ruinas cubiertas de cenizas recientes; y tal vez la acompañan tristes y efímeras figuras: las doncellas,

que no lo serán mucho tiempo ante la codicia de los conquistadores:

“Que dancen las doncellas con su traje de pájaro —como unas mariposas embriagadas de Muerte— chocando en las paredes de un templo ya desierto.”

Los gritos de entusiasmo han dado lugar a las lágrimas; el orgullo de las bélicas galas a la vergüenza de los harapos; el fragor del combate al crepitar de las llamas en los pies del vencido. Y la “Danza” adopta un ritmo elegíaco:

“Ya no más esos pies de semilla salvaje danzarán sobre el polvo con gozosa alegría: hoy son caídas rosas o ramas calcinadas de un árbol esplendente.”

La elegía recorre los tonos más desolados de la escala luctuosa. Y cuando ha llegado al punto en que la Historia ve hundirse para siempre el quinto sol de los mexica, surge, frente al injusto aniquilamiento, la afirmación poética dirigida al último Emperador azteca:

“Dormido estás.

Despertarás un día en que un tambor de júbilo se apodere del aire.”

Y el ciclo solar se cierra volviendo al punto de partida: la primavera del “Nahui Ollin” de la “Danza”.

La nueva primavera, como la antigua, también está preñada de entusiasmo. Pero

ahora son otros los motivos. Ayer fué el ímpetu de morir en el campo de batalla; ahora es la determinación de rescatar la tierra usurpada:

"Encima de las lanzas,
sobre los pedernales,
crece un himno de voces,
de miradas, de gestos:
son coagulados soles,
penachos, estandartes,
donde los corazones
encendidos
una tierra rescatan,
victoriosos."

Ayer fué la azarosa respuesta a una amenaza; ahora es la destrucción de la amenaza:

"Ya las morenas manos
izan un estandarte
donde entreabiertas alas de
un águila de fuego
ampan a tu pueblo."
Ayer fué la furia; ahora es
la alegría de vivir:
"¡Ayer danzó la Muerte!
¡Ahora, la Primavera
danza sobre el Valle!"

Ayer el quinto sol de los mexica se hundió bajo una nube de escombros; ahora ese mismo sol hace fructificar el sudor de los mexicanos:

"Aquí estos pechos rudos
reconocen la fuente
purísima y antigua de tu
sangre, Cuauhtémoc."

Y por último, en la primavera de ayer, el águila plegaba las alas empezando su fatídico desplome; en la de ahora las ha abierto, y el héroe mexica se ha convertido en el héroe mexicano:

"El águila no cae.
Hoy majestuosa asciende.
¡Cuauhtémoc, estás vivo!"

Cerrado así el "Nahui Ollin" de la "Danza", la Poesía, como la Historia, se detiene expectante en el umbral de lo porvenir.

A. B. N.

AUGUSTO LUNEL: *Los Puentes*. Los Presentes, México, 1955, pp. 80.

Acaba de aparecer en edición de Los Presentes, el libro *Los puentes* del poeta peruano Augusto Lunel. Lo que se advierte, inmediatamente, en este libro, es la poderosa influencia ejercida por Octavio Paz: el Octavio Paz de *Semillas para un himno*. La brillantez verbal, el método metafórico, la predilección por las mismas palabras, son notorios: las burbujas estallando, los rayos de luz, la luz molida, las astillas de números, los vidrios rumorosos, los peces vivos, las estrellas que-

PRETEXTOS

Por Andrés HENESTROSA

TIENE oído de tísico, dice la gente de nuestro pueblo cuando quiere ponderar la capacidad auditiva de alguno. Tener oído de tísico, según una creencia casera y familiar, es oír el ruido más leve, es oír el rumor más lejano, es oír, en suma, lo que la concha de una oreja normal no puede captar. ¿Pero, es cierto que la tuberculosis aguza así el órgano de la audición? Afila, sí, la nariz; afina, es cierto, el espíritu: melancólicos, sentimentales, muy dados a la ensoñación, suelen ser los tuberculosos; lúcidos hasta unos instantes antes de su muerte, también. Pero esa enfermedad ¿hace más cóncava, más receptiva la oreja?

Los médicos no creo que lo afirmen. Los médicos tienden siempre a negar la ciencia casera, si esto se puede decir, lo que me parece muy bien, aunque sé que una gran parte de esa ciencia doméstica algo tiene de verdad, pues no se forma de la noche a la mañana, sino tras muchos años de observaciones. Los dichos, los refranes populares que resumen algunas de estas sabidurías —"dotorerías", como diría el Martín Fierro— vienen a ser así sus libros de texto, los manuales en que se consignan sus descubrimientos.

Todo esto me viene a la mente, cuando leo, advierto y descubro, la inteligencia, la agudeza, la lucidez casi enfermiza con que José Joaquín Fernández de Lizardi oyó el latido de nuestra patria, tal a una enferma a la que tomara el pulso. Casi no hay problema actual que El Pensador no haya vislumbrado, sobre el cual no haya apuntado una reflexión y un consejo; más aún: problemas que ahora, tras mil tropiezos y caídas, vamos descubriendo, él con dolida frente, con trémula mano, pensó y dió contornos. Su oreja tuberculosa oía la corriente subterránea de nuestra vida colectiva, que en eso consiste ser periodista, poeta o vate, y sobre esto, lo que Fernández de Lizardi dijo, tiene todas las trazas de un vaticinio. Su mano agnizante, agitó cuantos temas agitan ahora nuestras manos: el del alfabeto y la educación, que le era casi un leit motiv; el tema del indio, con él, un criollo, se sentía hermanado; el de las tierras; el de la superstición que combatió sin dejar las creencias de sus mayores: como educador, mejor que como político; el de las vocaciones individuales y colectivas, postulando que más vale ser pobre, pero con oficio, que noble, pero inútil; combatió los cacicazgos y la injusticia medular de nuestras instituciones, las de entonces y las de ahora, en más de un aspecto.

En El Pensador Mexicano, si se cumple cabalmente la creencia mexicana de que el tísico oye mejor, ve más hondo, recoge como una antena las voces perdidas en el aire, responde a preguntas que nadie ha formulado todavía. "Ya por la mala configuración de mi pulmón y pecho, ya por lo mucho que he trabajado con la cabeza y con la pluma, o por todo junto, lo cierto es que me hallo atacado por una cruel enfermedad, que me maltrata mucho y pronto dará conmigo en el sepulcro. A consecuencia de mi terrible mal, me he puesto demasiado flaco y descolorido, la máquina desfallecida vacila sobre mis piernas débiles y todo yo soy un tomo andando de la más completa osteología." Así dijo, untado en su cama, el día que dictó su testamento, apenas a un mes de haber publicado la última entrega del Correo Semanario de México, que suspende en mayo de 1827, por escasez de suscriptores y por la grave enfermedad que lo aquejaba. Tal vez en esa cama, mientras dicta el testamento, le pintan un retrato que es un fiel trasunto de su imagen en la última hora, aquella en que "sentenciado a morir como todo hijo de su madre", siente que se le ha llegado el temible plazo. Y retrato que José C. Valadés, compró en una ciudad del interior pensando, que tuvo por modelo a El Pensador Mexicano.

bradas, la luz que se descascara —nuevamente—, los espejos, los oídos rotos abiertos a la luz, los glóbulos inflados que estallan, las hechicerías de cristal, etcétera, proliferan a lo largo y ancho de los versos de Lunel.

Se trata —aquí en Lunel— de una poesía solar y, por extraña paradoja, fría, que no quiere decir nada, no pretende enseñar nada, inmersa como está en el puro juego, en la sola recreación verbal. Mucha luz, muchas burbujas, muchas

astillas que estallan; todo ello heladamente, sin comunicar calor humano al lector. A ratos, a pesar de su radiante arquitectura, de su baile de imágenes, se nos antoja fuegos de artificio, complacidas y complacientes bengalas para entretener a algunas "minorías". Sin embargo, su mantenido chisporroteo llega a fatigar, a nublar la vista con su premeditado y permanente disparo de imágenes que se ejercitan en gastarse a sí mismas en acrobacias que desembocan en un solo mar: la "retórica".

Algunas veces, muy pocas, el calor humano del poeta logra romper el cerco de las astillas de sol, de los estallantes glóbulos inflados y nos entrega a ciertos poéticos de indudable calidad: el poeta Lunel logra evadirse de la procurada "hechicería de cristal" y canta su amor con desnuda voz.

Por ejemplo, nos gusta la segunda parte del poema intitulado: *El habitante del sol*, aquella que tiene aciertos como éstos: "Viajo por tu garganta, —por desnudos planetas que habito con los labios. — Mis manos sueñan, — atraviesan jardines donde las flores son aves".

Otras veces, se descubre la sombra de Charles Baudelaire, como cuando hallamos este verso: "Ser otro y él mismo", de indudable estirpe baudelaireana.

En el libro de Lunel hallamos tres sonetos, un poco duros, sin música. En el primero de ellos (*El mudo*) el inicial endecasílabo está atiborrado de aés: justamente nueve: "La palabra en la sangre, derramada". En el segundo de los sonetos se abusa de los gerundios: muriendo, creciendo, ardiendo y dirigiendo.

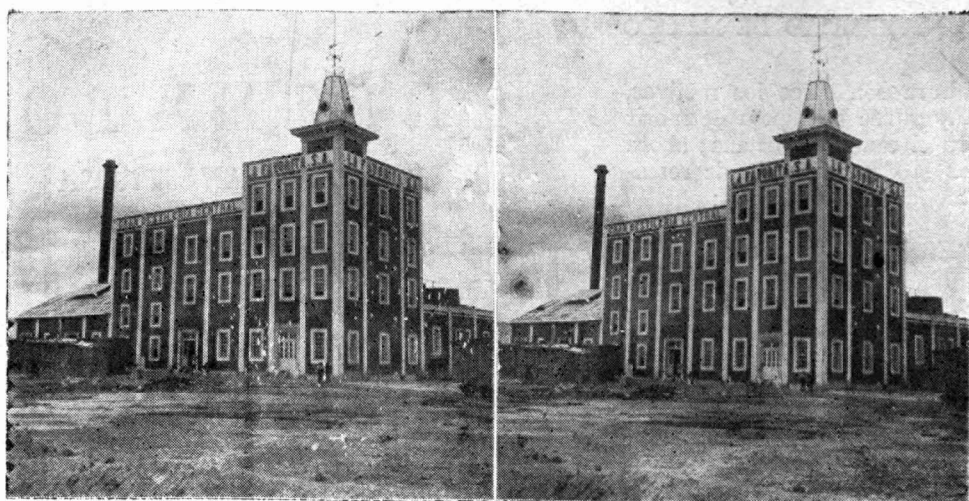
Este primer libro de Augusto Lunel está presentado en una sobria y bien trabajada edición de Los Presentes. Su título nos parece sugerente: *Los puentes*. La carátula es interesante: gris perla con el nombre de la obra en verde. La viñeta de Leonora Carrington (ella ilustra el poemario) alada y muy bella.

Los Puentes es un primer libro de poemas que ya barrunta de lo que será capaz Lunel cuando llegue a poseionarse enteramente de su voz. Por hoy, insistimos, está muy marcada en él la influencia arrolladora de Octavio Paz. Si le hemos hecho algunos reparos a su obra, ello es con los mejores propósitos de que su fino espíritu lírico —del que da abundantes muestras en *Los puentes*— llegue en el futuro a cuajar en formas más personales.

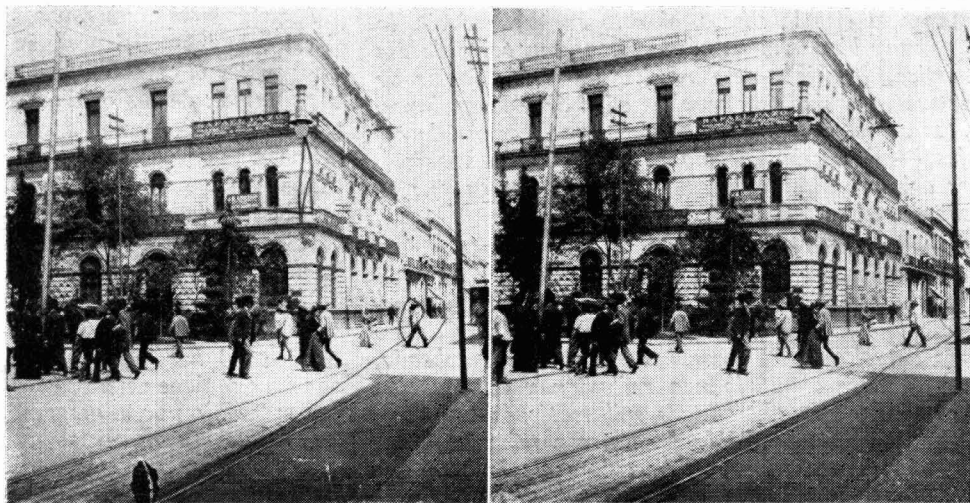
R. L.

EL CINE

ILUSION Y
OSCURIDAD



Vista estereoscópica de la fábrica de alcohol "La Bética", de Celaya, Gto.



Vista estereoscópica del Banco Hipotecario, México

(Viene de la pág. 24)

cine que traspasó "los límites de la decencia"; otra, prohibiendo exhibiciones a puerta cerrada de películas pornográficas, anunciadas como sólo para hombres. De todos modos, según algunos, se exhibían en ellos "secretos de *boudoir*, y espasmos de alcoba".

Entre las películas mexicanas de los años últimos del Porfiriato se cuentan

El grito de Dolores, La primera corrida de Gaona, La entrevista Díaz-Taft, El combate de flores, El recibimiento a Polavieja en Veracruz, etc. Entre las extranjeras sobresalieron La taberna, basada en la obra de Zola e interpretada por artistas de la Comedia Francesa; La torre de Nesle, de Alejandro Dumas; La Guerra de Melilla, acompañada al piano con música patriótica española; y, sobre

todo, la pelea de Jeffries-Johnson, que el Salón Rojo compró en 10,000 dólares. El gobernador Landa y Escandón permitió la exhibición de esta película, después de haberla prohibido, por considerar que en México, afortunadamente, no había animadversión contra los negros; a su estreno asistieron más de mil personas, entre ellas las familias más aristocráticas; tuvo que suspenderse la venta de boletos ante

El cine pronto fué conocido en la provincia; en 1896 llegó a Guadalajara uno procedente de la ciudad de México; en Mérida unos norteamericanos organizaron tandas cinematográficas. La repulsa en las películas inmorales fué más enérgica de parte de algunos sectores provincianos; en los cuatro cines de San Luis Potosí los niños asistían, los domingos en la tarde, a contemplar "escenas de adulterio, de cruda lascivia, de brutal venganza, de cinismo horripilante proyectados con bien poca destreza".

Las familias de la buena sociedad de Morelia y de Saltillo asistían complacidas a ver adulterios, raptos, asesinatos, robos y suicidios; en Irapuato el cine Pathé no se conformaba con exhibir películas inmorales, sino aun regalaba folletos pornográficos, tal afirman las crónicas.



...por primera vez se presentaron en México en la Galería Internacional, en abril de 1895...