

pero que ésta, o sea el esquema, limita a la vez su aplicación a lo determinable temporalmente” (p. 90). Esta determinación temporal de las categorías, como en otra parte nos dice, “es un hecho originario e inescindible que sólo podemos mostrar en su articulación” (*Ibidem*). Ahora bien, ¿cuál es este hecho? Este debe ser la esquematización de los conceptos puros del entendimiento, un procedimiento constructivo sintético que al mismo tiempo que nos da el instrumental metodológico para la construcción del sistema de la *Critica*, nos da la construcción de los objetos del conocimiento. Lo que Martin dice acerca de la esquematización de la intuición mediante la construcción en el párrafo 3, nos parece, *mutatis mutandis*, completamente aplicable a la Deducción Transcendental.

Si entendemos así esta última, como construcción de la naturaleza (los esquemas), se podrían resolver mucho más claramente ciertos detalles de la Analítica; y la oposición entre lógica formal y lógica trascendental —que Martin discute con algunas dudas en este párrafo 12— se vendría a dilucidar más completamente. Otra duda que nuestro autor deja entrever es la cuestión de la saturación de la tabla de las categorías, lo cual viene a resolverse si consideramos que la saturación de un sistema consiste en la presentación de sus objetos completamente, cosa que sucede como natural cuando hace surgir los objetos junto consigo mismo. Por otra parte se mostraría más claramente la contribución de la escuela de Marburgo, en particular Cohen. Casi al final del libro hay una frase concluyente que nos hace pensar en sus conexiones directas con el neokantismo de Marburgo: “. . . pues sólo podemos conocer aquello que hemos creado”. ¿Conocer es crear? Finalmente, desde el punto de vista de estas consideraciones, se correspondería con el propósito de Kant de escribir una ciencia de la Metafísica.

Con todo, estas observaciones tocan sólo una parte de la gran obra total de Martin, cuya principal contribución, única en este género, es el estudio desde el punto de vista ontológico de la obra kantiana en relación con la ontología antigua. Materia sobre la cual el autor posee eruditos conocimientos. Pero desde luego, el libro examina también como dijimos, el criticismo kantiano a la luz de los desarrollos recientes de la ciencia y la lógica matemática. Su estudio es, en verdad, una muestra clara de la profundidad inagotable del pensamiento kantiano.

Por último, la traducción de esta obra al español ha pasado un poco desapercibida en el ámbito filosófico de nuestro país. En este caso parece existió una terrible incomunicación editorial. Publicada en 1961, sólo hasta después de 7 u 8 años se pudieron conseguir algunos ejemplares en México. La traducción e impresión deja algunas cosas que desear, pero en general es lo suficientemente aceptable para obra tan profunda, aguda y nada fácil. Carrer y Raggio han hecho una gran contribución, que merece ser alabada, a la bibliografía filosófica kantiana de lengua española.

---

---

## artes plásticas

---

---

### dos notas

por Luis Carlos Emerich.

I  
“MISERERE” DE GEORGES ROUAULT.  
La singular personalidad plástica de un decidido humanista, un estilo directo y tajante, la reconcentración y exaltación de la vivencia corporal humana, consuman la unificación de los diversos estratos de la mística que convergen al *Miserere*, distintivo que aúna los 58 grabados del pintor francés Georges Rouault expuestos por primera vez en México en el museo de San Carlos y actualmente en la galería del IFAL, gracias a la colaboración de la Embajada de Francia.

De raíz y dirección eminentemente popular, esta obra tiene de primera intención una misión transmisiva directa, es un vehículo artístico de provocación popular, elemento de choque que logra la situación efectiva de su mensaje, pues, es, precisamente, un mensaje de regusto anecdótico la motivación exterior de la obra de Rouault al igual que la de una buena parte del expresionismo original del cual Rouault es un punto culminante excepcional que sobrepasa el psicologismo y el acendrado individualismo de esta tendencia. Su actitud mística, religiosa, solitaria dentro del panorama del siglo XX debido a su grandiosidad, la revelación de los misterios del alma a través de sus sufrimientos y sus vicios, se antojan, de pronto, a un espectador irreverente, un tanto distantes aun cuando circunstancias actuales similares a las que justificaron la actitud del pintor en su tiempo (la Primera Guerra Mundial) se repitan. Podemos comprender y compartir a distancia la tragedia colectiva que no nos ha tocado ni aun proporcionalmente en la medida en que implicó al europeo, a quien estuvo dirigida esta obra originalmente. Así, las necesidades exteriores de una obra plástica valiosa debida a un auténtico impulso de comunicación, sobre todo en su esencia religiosa, son asibles hoy por definición y no por convencimiento. Miramos hoy el *Miserere* como un documento aun considerando la universalidad e intemporalidad demostradas de sus proposiciones.

Quizá sea la solemnidad de la solución temática de esta obra lo que hoy crea la posibilidad de confusión y no, como dice Enrique F. Gual en la presentación de la muestra, la apariencia de que las 58 láminas que componen el *Miserere*, o gran parte de ellas, semejan obedecer a distintos momentos del aparato sentimental del autor. Anota que: “No debe desecharse la posibilidad de que la primera reacción de este *Miserere* asuma el carácter de súbita y fugaz confusión. . . basta un sencillo proceso de visualización para percatarse de la unidad que las liga indisolublemente

entre sí.” También debe considerarse la disponibilidad anímica del espectador para recibir por estos medios un contenido místico que le es indiferente.

Se ha dicho que no importa el tema que trate, Rouault es siempre y sobre todo un pintor religioso. Y esto se debe no sólo al hecho de haber reencontrado el valor dramático de los pasajes bíblicos sino a que su guía, su manera de ver la vida, de crear, de pintar son para él fenómenos religiosos, una forma significativa de implicar directamente al hombre con los misterios del espíritu con Cristo como intermediario. En su *Miserere*, los pasajes de la Pasión son llevados a los últimos límites del sufrimiento humano y a todas sus circunstancias. Nos remite a la idea de que Dios es un hombre aunque el hombre común constituya su extremo contrario. El Cristo de Rouault es una presencia ante todo física, carnal, pero predestinada; el martirio es una expresión corporal y sus implicaciones espirituales son mediatas. El sufrimiento de Cristo tiene una solución divina, el sufrimiento del hombre tiene una finalidad exclusivamente carnal.

Se ha dicho, también, que los payasos de Rouault son los santos de su hagiografía, las prostitutas los mártires del mundo donde déspotas y jueces aplastan al hombre. El dominio espiritual del hombre es jurídico. El señalamiento de debilidades y pasiones sórdidas, la colección de vanidades, la demarcación de nuestra oscuridad interior, a través de las dramáticas imágenes de sus reyes, sus payasos, sus actores de circo, sus mujeres enojadas y viciosas, son incisivas develaciones, contrapartida, que nos parece curiosa, del sufrimiento del Cristo, de piedad y caridad magnificadas ante el cautiverio y la crisis que cede al final.

Esto recuerda en algo a la tipificación de los personajes y de la trama de la comedia popular, incluso una suerte de máscara teatral que por su naturaleza original delimita su campo de acción. Es posible reconocer el recurso plástico y por tanto el nivel a que se habla, al nivel que busca la respuesta del espectador a un interrogante no por obvio menos fuerte.

Lo que interesa básicamente es el carácter puramente plástico de su lenguaje, “El torrente de fuego y escoria”, la iluminación y revelación de un mundo sublime, el paroxismo del dolor, la sombra trágica y burlesca, la tristeza y el horror, están contenidos con sensibilidad extraordinaria en la violencia efectiva, más que en la espontaneidad de ejecución, del trazo profundamente negro envolvente de la figura humana depositaria de vicios y

virtudes extremos. Es accesoria la función dramática que Rouault concede al paisaje, a la escenografía o a los fondos de regusto gótico, porque la figura humana presente en momentos críticos, en el sufrimiento o en la opulencia, crean la atmósfera trágica por sí misma, engendra su medio, su ambiente. El vicio y la virtud construyen el mundo y sólo en alguna ocasión se exalta la presencia terrible del invierno, *lèpre de la terre*, pero es sólo la prolongación hacia la naturaleza de la *lèpre de l'homme*.

Su dibujo enérgico envuelve y retiene el fuego cautivo en el hombre. Su figura parece trazada para el vitral. "Desde niño fue atraído por las artes del fuego." Fue aprendiz del maestro vidriero Hirsh y estaba entusiasmado por los emplomados de Chartres y lamentaba la decadencia de este arte antiguo cuyo renacimiento actual debe gran parte de su fuerza a Rouault. Esta unificación luminosa de fuerza, este expresionismo de carácter religioso incorpora la realidad como una síntesis monumental y en él translada el drama de la humanidad que comparado con el actual es sólo pálido antecedente de validez variable. Su herrumbroso pigmento, en el cual "las piedras preciosas se amalgaman con lágrimas y sangre" es, precisamente, herrumbroso y su sentimiento trágico de la vida resulta no una revelación sino una necesidad de regreso para asirla. Rouault mira hacia el pasado para implicar el presente y juzgamos que su proyección al futuro ha sido obstruida por el vertiginoso ritmo vital del hombre y la debilidad o ausencia de sus convicciones religiosas. Pero quizá en esta parte, el *Miserere* reitere su necesidad formal plástica si se toma

su veta o impulso cristiano como cualquier otro tan convincente para el autor como para hacer aflorar sus más significativos dotes plásticos, aunque, otro punto de vista, el de Gual, sostenga la vigencia de su contenido cristiano al decir que Rouault "sortea el peligro de caer en el arte eclesiástico al que tanto temió desde los días de su juventud; en su madurez supo distinguirlo de lo eminente y genéricamente cristiano, y a ello se atuvo; a divorciar del arte apropiado a la veneración popular el creado para la íntima meditación cristiana, de lo cual es el *Miserere* el mayor monumento plástico, algo semejante a un breviario donde podemos cotejar los defectos aposentados en la cualidad humana", pero reiteramos que esto pueda no prolongarse a una meditación íntima que deseche la posibilidad de pecado o de culpa condenable.

## II

### DAVID ELLIS

La primera exposición individual de la obra del joven pintor norteamericano David Ellis (Galería Jack Misrachi) se presta, por la singular disposición de elementos establecidos por el Pop-art, más que por sus logros intrínsecos, a un comentario prometedor aunque sus hallazgos sólo sean los primeros signos de una personalidad plástica azorada ante la luz. La frescura y decisión de su mundo aún rudimentario pero ya enérgico parece tener el criterio de abandonar y superar el próximo pasado Pop-art, descubrir los elementos salvables, imprimir una nueva y distinta fuerza que empieza a delinear el surgimiento de un impulso sorpresivo por su

peculiar ánimo de renovación pictórica. De primer intento, aunque titubeante aún la fuerza de su visión, anticúa la fuente del pop a la que se acerca y por encima de la cual trabaja.

Es posible descubrir tres vertientes de especulación por las que Ellis transita con el mismo entusiasmo y con desigual fuerza: una sería el reencuentro insólito y saludable de la naturaleza con recursos de la tendencia monocroma; otro, la comprensión del legado de un Lichtenstein al acercarse a la cotidianeidad de la familia clave de la "sociedad de consumo" pero invirtiendo encantadoramente el juego, pues Ellis habla desde adentro y no critica; su ingenuidad genera un hábito "humano", tierno, gracioso, explícito en un auténtico vivir y manifestar libremente deformaciones y rigideces que el pop criticaba o estudiaba u observaba o parodiaba. En Ellis no hay sarcasmo ni broma "significativa" útil sólo a la sociología pero sobrevive, a pesar de todo, un intento esteticista que lo disminuye. Ellis vive y goza dentro del mundo enajenado asediado por el pop, porque es un nativo satisfecho de la crisis del american-way-of-life sin problemas anteriores o posteriores a su condición de humano y de pintor. Sólo toma técnicas y actitudes creativas, no los móviles internos, de la pintura que le antecede.

La tercera vertiente, ese ánimo familiar de toda su obra pero que se manifiesta plenamente en dos o tres de sus cuadros sin interrupciones o influencias, es la ingenuidad auténtica, definitiva, ajena a la concepción del tradicional *naïf*; su audacia es desobediencia a cánones artísticos próximos a su pintura aunque trabaje elementos plásticos totalmente desarrollados y establecidos en ellos. Asimila técnicas, "modismos", realidades reconocibles en el pop pero su solución personal es silvestre, incluso cuando el tradicional rectángulo del cuadro toma formas romboidales o triangulares. En estos casos, con impulso abierto, Ellis encuentra por sí mismo el valor expresivo de sus áreas. Su distribución es caótica; su caos es un orden surgido en el momento de pintar; sus formas son heterogéneas. La arbitrariedad de su composición en su mejor obra es la primera y verdadera salida al exterior de una visión de las cosas, del mundo físico en relación directa con su representación dentro de la pintura; los objetos existen por obra y gracia de la pintura y su asociación caótica en el cuadro vislumbra la posibilidad de una singular realidad estrictamente plástica. El pop es un escalón firme que se traspone para llegar a esta pintura aún no clasificada. El orden caótico de los objetos proyecta el inicio de un mundo de ideas relativo al ritmo evolutivo de las formas en la pintura. Esta proyección aún en ciernes, signo más positivo de esta exposición, presagia la renovación de un aire plástico pero sin rompimiento total. No desconcierta, nos hace entender un devenir plástico posible, saludable ya a pesar de su vecindad con la atmósfera contaminada de las últimas repeticiones y de las últimas tentativas en falso del pop.

