UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN X • NUMERO 11
MEXICO JULIO DE 1956
EJEMPLAR: $1.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LA ARQUITECTURA MODERNA Y LE CORBUSIER

Por Raúl HENRIQUEZ

Me encuentro ante ustedes para tratar de presentarles el panorama de uno más de los grandes temas de nuestro tiempo. * Aquél cuya exposición me ha sido asignada es el de la Arquitectura moderna; dentro de ella voy a intentar situar y valorar la personalidad más brillante que haya producido la época en este arte: Charles Edouard Jeanneret Le Corbusier, que tal es su pseudónimo y como tal es conocido universalmente. Pero he de pedir primeramente un poco de paciencia, pues para poder llegar con fruto al tema y núcleo de nuestra exposición, habrá antes que vagabundear y rodearlo desde caminos que, aunque parezcan alejados, no carecen de interés ni de estrechas relaciones con él. Así, zigzageando y ascendiendo por terrenos escabrosos y profundamente humanos, podremos llegar allá, al puerto entre montañas desde el cual se abre a la vista el panorama un tanto misterioso de la Arquitectura actual y sus fuentes.

Esos terrenos por los cuales habremos primeramente de atravesar y ascender, no son sino los de algunas consideraciones preliminares sobre la cultura. La cultura que en tanto es medio creado a través del tiempo por el hombre y para el hombre, nos baña y sumerge como el aire ambiente, e impregna hasta la saturación nuestros pensamientos, nuestros hechos y, en fin, la totalidad de nuestra vida. La cultura que no es en realidad sino la creación de un cosmos humano que nos envuelve, simplista y parcialmente, para aislarnos y protegernos de la infinita extrañeza y la complejidad abrumadora del Universo.

El hombre al ir extrayendo y separando de la realidad que lo circunda una serie de elementos, los asimila y transforma según su genio particular, y con ellos construye su propio mundo. De igual manera los diferentes pueblos y razas han ido creando sus propios mundos o ámbitos, básicamente similares los unos a los otros por ser humanos; pero diferentes entre sí por estar enfocados y abarcar de muy diversas maneras los distintos aspectos de la realidad. A esta serie de grandes ámbitos colectivos que se presentan a través del espacio y el tiempo los llamamos las culturas: como la nuestra, la China, la Helénica, la Egipcia, etc. . . .

El fin de la cultura en general es, pues, el de la creación de una serie de universos humanos, cada uno de los cuales está constituído por una serie de órganos que desempeñan en él las funciones diversas de la vida.

Los principales órganos de cada cultura serán la ciencia, el arte, la religión y la política; órganos que se encuentran estrechamente unidos entre sí por múltiples y profundas relaciones.

Antes de seguir adelante debo decir algo de la mayor importancia: que los objetos del mundo de la cultura no sólo tienen como función la de rodear al hombre a la manera de un medio inerte, pero familiar y protector, sino, a la par, poseen una función dinámica homóloga a la del hombre mismo que es la de irradiar, o sea la de afirmar su existencia en cada uno de sus actos; son, pues, todos y cada uno de esos objetos también un "Yo Existo" que él arroja al mundo para afirmarse como existente.

Ahora bien: dentro de la cultura, el arte es, por excelencia, expresión; expresión "Sui géneris" desde luego, pero esencialmente expresión.

Volvemos sobre nuestros pasos y nos hallamos, ya, aproximándonos a nuestro tema particular desde los terrenos generales del arte. El arte que es elemento irradiante y expresivo por excelencia; a través de él cada hombre puede ofrecer a todos los otros lo más esencial y característico de su propio mundo interno; lo que abre, en cada obra de arte y en cada cultura, posibilidades generales de enriquecimiento casi infinito, gracias a las consonancias poéticas que el irradiar estético despierta en aquéllos que logran catarlo.

En la obra de arte, el artista ofrece *a cada espectador* un mundo, un mundo más, y en este ofrecer nuevos mundos al hombre se nos revela *plenamente* la esencia del arte y el hombre se nos presenta como un ser *muy especial;* un ser hecho a imagen y semejanza del ser supremo, puesto que es capaz de crear universos animados por la vida para ofrecerlos a los hombres.

Pero el hombre no crea de la nada; en su caso el fenómeno es más bien el de recrear, porque él tiene que partir de lo dado, o sea de una serie de elementos que le son ofrecidos con su propia existencia. El artista ha de crear de acuerdo con su propia estructura anímica, por una parte, y por otra, con lo que lo afecta y rodea exteriormente: el paisaje físico e histórico, las circunstancias de todo orden que conforman su medio social y su tiempo, así como todas aquéllas de orden personal que lo alcanzan de manera profunda y directa. .

SUMARIO: *La Arquitectura Moderna y Le Corbusier*, por Raúl Henríquez • *La Feria de los Días* • *Otras Revistas* • *Jardín del Eco*, por Emilio Prados • *De Zoología Fantástica*, por J. Luis Borges y Margarita Guerrero • *Rebelión y Comunión*, por Guillermo de Torre • *Rompiendo Lanzas con Alberto Einstein*, por Samuel Kaplan • *Notas de Viaje*, por Tomás Segovia • *Artes Plásticas*, por J. J. Crespo de la Serna y Justino Fernández • *El Cine*, por Fósforo II • *El Teatro*, por José de la Colina • *Libros*, por M. Michel y C. Valdés • *Dibujos* de Alberto Beltrán, Juan Soriano, Tomás Segovia y J. de la Colina.

* "Los grandes temas de nuestro tiempo", serie de conferencias organizada por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1954.

Consecuencia de esto será que el artista al crear esté influido desde su base por todas esas circunstancias, y las exprese necesariamente en su obra; así, aquellos temas o problemas que preocupan en forma más particular a su tiempo impregnarán la obra de arte de tal manera que constituirán lo esencial, lo característico de ella, dándole un carácter propio y particular.

De la misma manera nuestro tiempo tiene características y problemas propios, que ha de implicar y expresar en la creación de su propio mundo cultural.

Pero ¿cuáles son las particularidades que determinan nuestros días y que, por tanto, han marcado y marcan a nuestra cultura y a nuestra vida de la manera más característica?

Se podría caracterizar nuestro tiempo como quizás el más angustiado que haya jamás visto la historia. Angustia del mundo actual por estar en muy grave crisis los valores sociales y morales de la tradición, por el aniquilamiento de los principios básicos de la ciencia del pasado y por el brillo amenazador de los horizontes indefinidos que se le abren hacia el futuro: por la incertidumbre de un destino que se alza ante nosotros ambivalente, prometiendo paz y civilización por una parte, y por la otra amenazando con una perspectiva de destrucción total.

Así como en las artes plásticas del pasado se encuentran profundamente impresas las preocupaciones fundamentales y el espíritu general entonces reinante, a su vez, y de igual manera, nuestra arquitectura debe expresar el sentido del mundo actual.

Vamos a tratar de considerar cómo se realiza eso en la arquitectura actual, y dentro de ella qué papel desempeña Le Corbusier y cuáles son sus conquistas. Así voy a trazar esquemáticamente, y a grandes rasgos, los avatares de la moderna arquitectura a través de su desarrollo.

Desde los principios del siglo XIX pareció agotarse de manera definitiva la gran corriente creada por el Renacimiento y continuada por el Barroco y el Neoclásico; con ello pareció anulada toda posibilidad de creación de nuevos estilos y formas en la Arquitectura Occidental, cuya característica había sido hasta entonces la de un proceso evolutivo riquísimo en continuas invenciones.

Así transcurre la mayor parte del siglo pasado, dedicado en su abundante actividad constructiva a ejercitarse en el llamado Eclecticismo Arquitectónico, porque se limitaba tan sólo a reproducir los diversos estilos históricos del pasado.

Un estado tal de falsedad en la arquitectura tenía que hacer surgir otro de rebeldía e inconformidad, por aquella mentira constante que era la construcción; pero la revolución esperada no podía llegar a suceder accidentalmente, sino que fue posible debido a que la industria y la técnica, en su desarrollo, habían alcanzado una serie de conquistas que hacían factible la creación de un nuevo estilo, basado en el principio de apropiar en toda sinceridad y simpleza constructiva: los elementos y el conjunto a sus funciones.

Pero la creación de un nuevo estilo arquitectónico no puede ser la obra de un día y la de un solo hombre, sino la obra de toda una época.

Así, en un principio, tan sólo se manifiesta ese movimiento en una serie de indicios aislados, que surgen como prueba de su posibilidad, y de que en la profundidad existe una corriente que pugna por salir a la luz.

Esquemáticamente, estos primeros indicios de transformación se presentan en el siguiente orden: primero, las protestas de Morris en 1860, y las de Van D. Velde después, contra la arquitectura ecléctica a la cual acusaban de crear un medio inmoral para el hombre por su constante falsedad; un poco más tarde, tenemos la aparición del "Art Nouveau" en la casa que construyó Victor Horta en Bruselas el año de 1893, y que es un interesante ensayo de creación completa y de renovación del lenguaje de las formas arquitectónicas.

La pared como superficie lisa, libre de las decoraciones y añadidos, de los estilos que introduce Berlange, en la Bolsa de Valores de Amsterdam, es punto de arranque decisivo para el tratamiento de muros en la Arquitectura Moderna. Esto en cuanto a las raíces de ésta en Europa.

En tanto, en Norteamérica el crecimiento rápido y potentemente organizado de la industria durante el siglo XIX hace posible también hacia el fin de ese siglo, un movimiento renovador que tiene como centro Chicago, la ciudad que surgió en un año gracias al adelanto del trabajo industrial en serie. Ahí hallamos por primera vez el principio de la industrialización penetrando en la habitación; pero no sólo se adelanta en los sistemas constructivos para pequeñas habitaciones de madera, sino que se inventan métodos aplicables a las grandes construcciones, como la estructura de fierro llamada "Chicago construction", la cimentación flotante, y como nuevo elemento se introduce la ventana alargada; finalmente, el tipo de edificio moderno de oficinas es creado también por la Escuela de Chicago.

El cisma existente entre la arquitectura y la ingeniería se comienza a "subsanar", gracias a la tendencia de aquella Escuela a crear formas nuevas en las que lo estético y lo constructivo se unen en una sola expresión.

Por desgracia el magnífico desarrollo de la Escuela de Chicago se rompe con el predominio del eclecticismo impuesto por la moda imperante en Nueva York.

Pero aunque aquella corriente rica e impetuosa se termina, no desaparece sin dejar huellas: hacia 1887 había aparecido en el taller del gran maestro de la Escuela de Chicago, Sullivan, un joven aprendiz de arquitecto llamado Franck Lloyd Wright que debía más tarde iniciar él solo un movimento arquitectónico que ya ocupa un lugar especial en la historia del arte de nuestro siglo.

De todos los arquitectos de la época actual cuyos trabajos se extienden hasta el siglo XIX, Wright es sin duda el de más amplia visión; un genio de inagotable vitalidad y fecundidad. Resiente Wright de manera particular la influencia del arte del lejano Oriente; pero no a la manera superficial del arte ecléctico del siglo pasado, como un substituto del impulso creador e inventivo, sino, como Matisse con respecto al arte negro o persa, como un resultado de profundas relaciones de afinidad y simpatía.

El problema fundamental que se propone Wright es el de la casa como abrigo; sus bases son la tradición anónima americana y la influencia de los principios de la Escuela de Chicago.

Concibe la casa como una unidad espacial que se subdivide según el particular destino de sus elementos, de tal manera que puedan funcionar unidos o separadamente; desde 1910 logra ya una flexiblidad y abertura que es aún desconocida en Europa y que es quizá la mejor de sus aportaciones a la Arquitectura.

La casa japonesa lo impresiona por hallarse limitada a lo esencial y despojada de lo insignificante; eso mismo busca dar a la casa americana eliminando de ella todo lo que no sea esencial. Wright crea sus construcciones de acuerdo con el gusto americano, por las largas horizontales en las casas, y preferentemente con materiales naturales; buscando la unidad íntima de lo construido con el suelo, como afirmación de la necesidad del espíritu americano de aferrarse a la realidad natural; veremos más tarde cuán opuestos son sus principios a los de Le Corbusier.

Mientras este movimento se llevaba a

(Pasa a la pág. 8)

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.

Jefe de redacción:
Juan Martín.

Secretario de redacción:
Emmanuel Carballo.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"
Torre de la Rectoría, 10° piso,
Ciudad Universitaria, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: $ 1.00
Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

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

LA FERIA DE LOS DIAS

¿RACISMO?

Es sabido que en México no existe, propiamente, el racismo. Las diferencias en el color de la piel, en la forma de la cabeza y aun en el estilo de las tradiciones son, entre nosotros, en general, meros accidentes que no excluyen la simpatía, la amistad, la

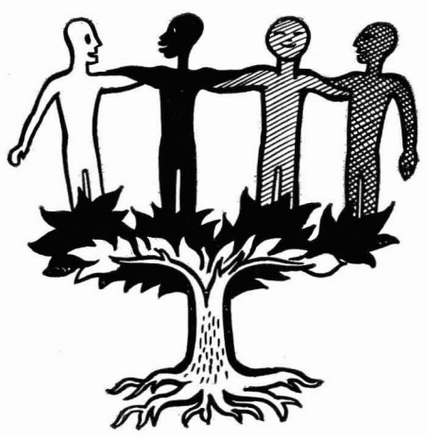
cooperación armónica. Los atropellos que ocurren en otros países, contra individuos de raza no blanca, o no aria, en el nuestro suelen despertar vigorosas y encomiables protestas.

VACILACION

Por momentos, sin embargo, semejante postura —que es la única digna del ser civilizado, la única actitud cuerda y serena— parece vacilar ante los asomos de un prejuicio no enteramente desterrado: el prejuicio oscuro, irracional del antisemitismo.

DOLO, VITUPERIO, GENERALIZACION

Ha bastado, por ejemplo, que en estos días una persona de origen judío haya asesinado a su esposa, en circunstancias problemáticas, para que ciertos diarios y cierto público lector de diarios, atribuyan dolosamente las causas del crimen a quién sabe qué atavismos, quién sabe qué fatalidades genéticas del pueblo de Israel, con los consiguientes vituperios doctrinales y las respectivas generalizaciones arbitrarias.



RESPONSABILIDAD

Cualquier hombre de mediano entendimiento comprende que los actos de un individuo no son, en manera alguna, imputables a la raza a que pertenece ese individuo; que supuesta la responsabilidad de un judío en un asesinato, aquélla recae de modo exclusivo sobre el delincuente o cuando más, sobre la sociedad toda —sin distingos raciales— que ha propiciado la comisión del crimen; que numerosos asesinatos son perpetrados por mexicanos, franceses, italianos o japoneses, sin que a nadie se le ocurra pensar que México, Francia, Italia o Japón, son naciones de asesinos.

FOBIA LATENTE

No nos engañemos, pues. Ni tratemos de esgrimir argumentos de orden lógico en donde no caben. Lo que late en el fondo del asunto es una estúpida fobia aún no superada; fobia que aguarda el menor pretexto para manifestarse y operar. La verdad

es que estamos muy lejos de alcanzar la plena civilización de que nos ufanamos, y que muchos de nosotros —a menudo los más insospechados— resultan todavía dóciles víctimas de odios incubados por una rutina de siglos.

REMEDIOS Y ESPERANZA

¿Cómo aniquilar tales odios ancestrales? Quisiéramos saberlo. Imaginamos que el remedio estaría en una paulatina educación de las multitudes; en el hondo y largo aprendizaje del respeto que el hombre debe al hombre, cualesquiera que sean sus creencias, sus costumbres, sus caracteres físicos, sus herencias espirituales. Columbramos asimismo la necesidad de borrar, de una vez por todas, el declamado mito —no es otra cosa, afirman biólogos y filósofos— de las razas puras, capaces de urgir en sus miembros, por virtud de un determinismo casi mágico, fatales y peligrosos comportamientos. Y esperamos que una época no distante nos depare, con la convicción universal de la básica igualdad humana, una libertad verdadera y un auténtico, cristiano sentido de la fraternidad sobre la tierra.

—J. G. T.

OTRAS REVISTAS

QUE LA *Saturday Review* trae en esta ocasión (N. Y. 30/VI) varios artículos atendibles, ¿quién lo duda? Lo que mayormente nos ha sorprendido, sin embargo, es el precio medio de los libros que allí se anuncian o se reseñan; uno se da cuenta de que la devaluación de nuestra moneda no es el factor exclusivo del encarecimiento del libro extranjero en México. La primera página, por ejemplo, alude a cuatro volúmenes editados por la Universidad de Harvard, cuyos respectivos valores son de seis, cinco, cinco y seis dólares. Y en esguida nos encontramos con una colección de cuentos de O'Flaherty, que cuesta de nuevo, cinco dólares; con el *Goodbye to Uncle Tom,* "investigación sobre los mitos relativos al negro norteamericano", a seis dólares; con una obra acerca de la crítica, de David Daiches, a seis dólares, cincuenta; con dos ensayos en torno a la vida y al ambiente de James Joyce, a cinco, setenta y cinco, y a cinco dólares. Por lo demás, ni siquiera se trata de ediciones que incluyan láminas de lujo o que presupongan onerosas manufacturas. ¡Horror! A este paso los millonarios serán los únicos bibliófilos posibles.

★

UNA JUSTA definición: "En México ser *escritor comprometido* consiste en exigirles a los demás que sean *escritores comprometidos.*"

(REVISTA MEXICANA DE LITERATURA. México. Mayo-Junio.)

★

EL PROPIO número de la RML, en su desigual capítulo de poesía, admite unas caóticas "Fiestas Oscilantes", de José Lezama Lima; unos desabridos, superficiales versos de Braulio Arenas, y el interesante "Corte de la poesía Norteamericana Contemporánea" (nota, selección y versiones de José Vázquez Amaral).

★

KATHERINE Anne Porter ha reconocido una deuda que muchos de sus mejores colegas comparten en silencio: "Desde el día en que descubrí los escritos de Ezra Pound —afirma— lo leí con atención, no tanto para instruirme, aunque desde luego eso también lo obtuve; sino por el *tono* . . . , por su viviente sentido de la realidad del arte, su devoción a la maestría en la práctica de las letras. Esto fue lo que advertí al punto, lo que supe que me hacía falta. Ahora me he percatado de que muchos de mis coetáneos sentían del mismo modo; y me alegra comprobar que nuestros instintos no nos engañaron."

(THE POUND NEWSLETTER. Berkeley. Abril.)

★

LA SEGUNDA entrega de *Panoramas* (México. Verano) consta de unas trescientas páginas, ciento sesenta y cinco de las cuales alojan "Melés y Teleo", ágil prosa dialogada de Elena Poniatowska. La joven autora —eso nos explica— "insistió en que (su obra) no es de clave y en que los personajes de la misma no corresponden a figuras de nuestro mundo actual, sino que, más bien, son prototipos". Tal vez.

★

SALVADOR Novo dedica en *Hoy* (México. 7/VII) tres adjetivos fundamentales al espectáculo llamado *Poesía en voz alta*: "novedoso, fresco, rico".

★

LA CRÓNICA de cierto viaje al maravilloso Pesto (Paestum, prefieren los arcaizantes), lugar vecino a Pompeya y célebre por sus ruinas helénicas, nos revela, entre otras cosas, que la población moderna cuenta con un cine que luce un nombre adecuado: Cinema Poseidón.

(L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA. Milán. Mayo.)

★

UNA "Carta de Moscú" señala algunos cambios en el panorama literario soviético, a resultas de los nuevos rumbos políticos: a) Ha disminuido la vigencia del realismo socialista, con la subsecuente reaparición de un grupo de escritores juveniles, "subjetivistas", condenados por el régimen anterior. b) Ha retornado la sátira. c) Maiakovsky y Esenin vuelven a estar en boga. d) Se ha traducido a numerosos autores extranjeros, y muchos de ellos han recibido imprevistos comentarios favorables. e) Sholokov, creador de *El Don fluye tranquilo,* pudo alegar ante el congreso del partido, que ningún escritor soviético contemporáneo le llega "ni siquiera al hombro" a Máximo Gorki; y que el paisaje actual parecía lleno de "almas muertas".

(THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW. 10/VI.)

★

LES LETTRES FRANÇAISES (Paris. 31/V a 6/VI) rinden homenaje a Robert Desnos, a los once años de su muerte. Se publican versos inéditos, una emisión radiofónica, y un premioso ensayo alusivo —vagamente alusivo— de un señor Lacote.

★

EL ÚLTIMO ejemplar de *Sur* que nos llega a las manos (Buenos Aires. Noviembre-diciembre de 1955) congrega a más de una veintena de pensadores diversos, presididos por Jorge Luis Borges. El tema común: Por la reconstrucción nacional. Borges sostiene que dentro de la pasada dictadura hubo dos historias: "una, de índole criminal, hecha de cárceles, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes"; y que la segunda es, quizá, no menos detestable que la primera. Victoria Ocampo confiesa que ella no recita nada que no haya sido traducido al francés. *Voyons, ma chere!*

★

LA NOTA roja de los periódicos no sólo atrae a la masa inculta. Marcel Jouhandeau ha recortado y coleccionado artículos y fotografías referentes a Denise Labbé, la mujer que inmoló a su hija como prueba suprema de amor a un hombre; y ahora escribe largamente sobre el caso. Después de todo ¿qué importan las fuentes cuando el buen prosista sabe exprimirlas a su antojo?

(ARTS. París. 6 a 12/VI.)

desde 1916

EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

40

1956

cuarenta años informando a México

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

•

RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— *72 Años al Servicio de México* —

CAPITAL Y RESERVAS $ 162.557,468.36

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

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.

LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION

MONTERDE, *Teatro Mexicano del Siglo* XX. (Letras Mexicanas. Empastado. 606 pp. $ 32.00.)

G. RAMOS, *Angustia.* (288 pp. $ 14.00.)

R. BONIFAZ NUÑO, *Los demonios y los días.* (98 pp. $ 12.00.)

M. WEBER, *Historia económica general.* (2ª edición. 310 pp. $ 20.00.)

ARDAO, *La Filosofía en el Uruguay en el siglo* XX. (Tierra Firme. 190 pp. $ 15.00.)

MIQUEL Y VERGÉS, *La diplomacia española en México.* (1822-1823). (El Colegio de México. 180 pp. $ 20.00.)

WERNER WOLFF, *Introducción a la psicología.* (Breviario 82. Empastado. 2ª edición. 350 pp. $ 12.50.)

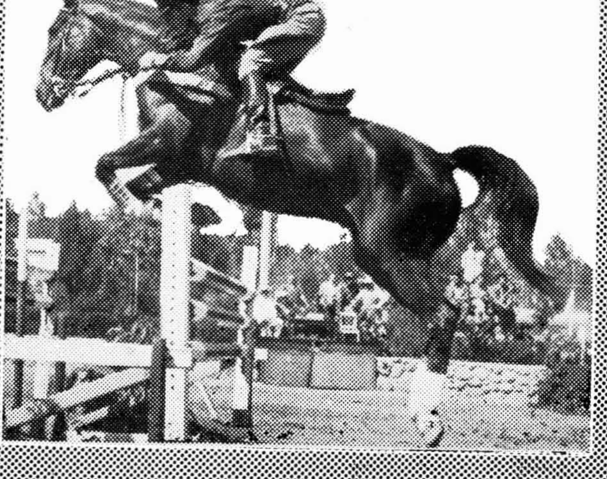
G. GAMOW, *La investigación del átomo.* (Breviario 116. Empastado en tela, papel Biblia. 114 pp. $ 7.50.)

AZUCAR

El azúcar es un gran alimento de fuerza, porque obra eficaz y simultáneamente sobre los sistemas digestivo, muscular y respiratorio. Por sí sólo no es suficiente como alimento, pero conviene a todos los caballos sometidos a trabajos de velocidad o resistencia. Se ha comprobado científicamente que el azúcar es el alimento exclusivo de los músculos durante el trabajo; que estimula la circulación de la sangre por la acción que ejerce sobre el corazón y, como consecuencia, la fatiga es menor y la respiración más regular.

El mejor modo de suministrarlo es en soluciones acuosas al 10 por 100, con dosis de 500 gramos diarios, pudiendo aumentarse progresivamente hasta 3 kilogramos, si bien esta cantidad sólo se dará los dos o tres últimos días antes de hacer una marcha rápida, y el día de la prueba aprovechando los descansos.

(Tomado de: "LOS SPORTS". EQUITACION, de Enrique Sostres Maignon)



La nueva

PRIMAVERA

envuelta en aluminio...

Tiene el sabor que a usted le gusta:
¡ Fresco - purísimo - delicioso !

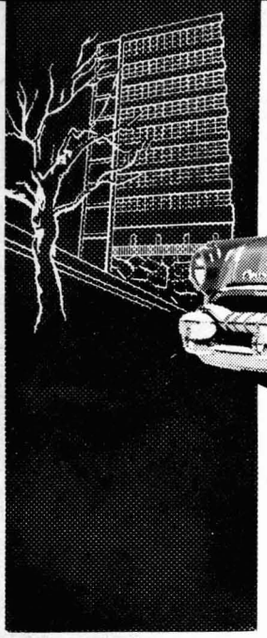
¡Y como no, si Margarina PRIMAVERA, elaborada con sus finos aceites vegetales de siempre, ahora contiene leche fresca de vaca!

Compre hoy mismo
la nueva PRIMAVERA,
más rica que nunca y *tan económica*
como siempre.

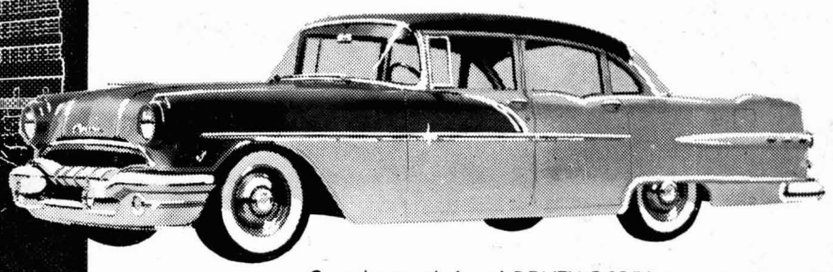
Enriquecida con 20,000 U. de vitamina A y 2,000 U. de vitamina D, por kilo.

P-97 REG. S.S.A. 31735 "A" P. 200/55

PONTIAC 1956 Progreso a la vista



Cuando se está ante la pureza de línea, el diseño funcional, la sólida construcción y la belleza de conjunto, se dice que a la vista está el progreso.



Cuando se admira el PONTIAC 1956 en su precioso diseño de línea aerodinámica en el lujo de sus interiores, en la potencia de su revolucionario Motor Strato-Streak V8 de 227 Caballos, y la sorprendente suavidad de marcha de su transmisión Hydra-Matic(*), y en sus nuevos y poderosos frenos de obediencia instantánea, en su estabilidad que hace el rodar seguro y cómodo en cualquier condición; la evidencia del progreso salta a la vista.

Para quien sabe pedir lo mejor a la vida, el PONTIAC 1956 es un privilegio sobre ruedas.

(*) Equipo Opcional.

PONTIAC '56 LUJO Y POTENCIA EN SUS MANOS

AUTOMOTRIZ CORNEJO, S. A.

Ave. Morelos Esq. con Abraham González

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 LITERATURA ESPAÑOLA

E

HISTORIA DE LA LITERATURA 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.

ESTA REVISTA

se encuentra a la venta en

todas las Facultades de la

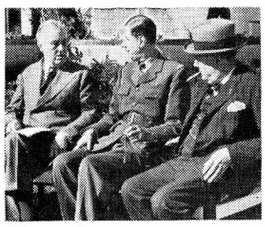
Ciudad Universitaria

14 AÑOS

DE LA HISTORIA DEL MUNDO

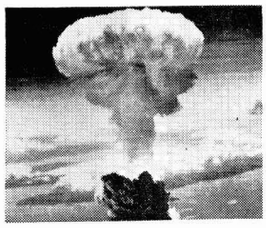
en 28 volúmenes

1942 *MEXICO ENTRA EN LA GUERRA*



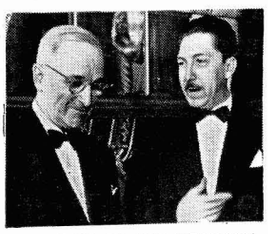
1943 *CONFERENCIA DE CASABLANCA*

1944 *SEGUNDO FRENTE EN EUROPA*



1945 *LA BOMBA ATOMICA*

1946 *LA O.N.U. INICIA SUS TRABAJOS*



1947 *EL PTE. TRUMAN EN MEXICO*

Tener siempre a la mano, en forma sucinta, precisa, la historia completa de cuanto ha ocurrido en el mundo durante los últimos 14 años es raro privilegio. De él disfrutan todos los lectores de *Tiempo,* o de *Hispanoamericano,* que no descuidaron el ir coleccionando, regularmente, las ediciones de este semanario.

Sin embargo, si no ha sido Ud. lector habitual de *Tiempo,* o de *Hispanoamericano,* o si no conservara todos los números de la colección, también puede alcanzar ese privilegio de que hablamos. Le bastará adquirir o completar los 28 volúmenes que forman los 730 números de *Tiempo* o de *Hispanoamericano* publicados hasta abril de 1956.

Si colecciona Ud. nuestras ediciones y quiere conservarlas en volumen, nosotros se las encuadernamos de modo uniforme y a precio muy módico, según puede ver en seguida:

Bella encuadernación en tela negra, lomo dorado, $ 20.00 cada volumen.

Si no ha coleccionado Ud. los números de *Tiempo,* o de *Hispanoamericano,* y quiere poseerlos todos, nosotros se los remitiremos encuadernados según antes se indica.

Cada volumen de 26 números. $ 65.00

El envío se hará por cuenta del interesado, de acuerdo con las siguientes tarifas:

República Mexicana:		Extranjero:	
Por 1 tomo	$ 1.00	Por 1 tomo	Dls. 0.40
Por 2 tomos	" 1.50	Por 2 tomos ...	" 0.60
Por 3 tomos	" 2.00	Por 3 tomos ...	" 0.80

Así sucesivamente, por cada tomo enviado al interior de la República Mexicana se cargarán $ 0.50 c/u. y al extranjero Dls. 0.20 c/u.

NOTA: No servimos pedidos por COD al extranjero. Si ya tiene Ud. algún tomo y desea los demás, le rogamos nos indique en que color han de ir encuadernados.

Dirija Ud. su pedido a *Tiempo, SA. de CV., Gral. Prim Nº 38, México 6, DF.* Si lo hace usted desde el extranjero, tenga presente que el precio de los volúmenes debe cubrirlo en dólares, a razón de un dólar por cada 12.50 pesos mexicanos.

Esté usted informado de los acontecimientos nacionales e internacionales más trascendentales del mundo, suscribiéndose a *Tiempo, Semanario de la Vida y la Verdad.*

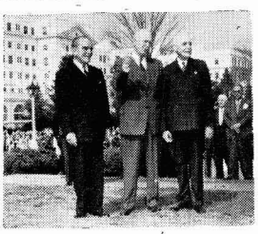
PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Correo Ordinario	*Correo Aéreo*
Un año (52 ejemplares).	$ 45.00	$ 53.00
Seis meses (26 ejemp.).	" 23.00	" 27.00

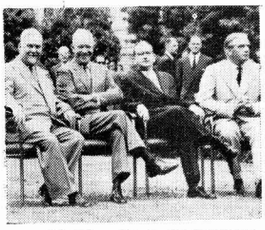
Solicitudes a *Tiempo, SA, de CV., Departamnto de Circulación, Gral. Prim 38,* México 6, DF. Telf. 35-46-49.

TIEMPO

SEMANARIO DE LA VIDA Y LA VERDAD



1956 *REUNIÓN PRESIDENCIAL NORTEAMERICANA*



1955 *LOS 4 GRANDES EN GINEBRA*

1948 *ASESINATO DE GANDHI*

1949 *PROCESO DEL CARD. MIDSZENTY*

1950 *COMIENZA LA GUERRA EN COREA*

1951 *TRUMAN DESTITUYE A MAC ARTHUR*

1952 *MUERE EVA PERON*

1953 *MUERE JOSE STALIN*

1954 *HAILE SELASSIE VISITA MEXICO*

JARDIN del ECO

EMILIO PRADOS

I

¿PIEDRA o corazón? . . .
(Levanto
la mano y caigo
del cielo que he despertado.)

¿Piedra o corazón? . . .
(Templando
el cielo, en mí se ha parado.)
¿Piedra o corazón? . . .
(Mi mano,
toca el cielo que desangro.)

II

Cierra los ojos el cielo
y el mundo empieza a crecer
hasta despertar por ellos.

III

Vuelvo a la fuente . . .
¡Me voy!
¡Soy agua! . . .
¡Muerdo en la tierra!
¡Sombra de culebra he sido,
ahora soy manzana abierta!

IV

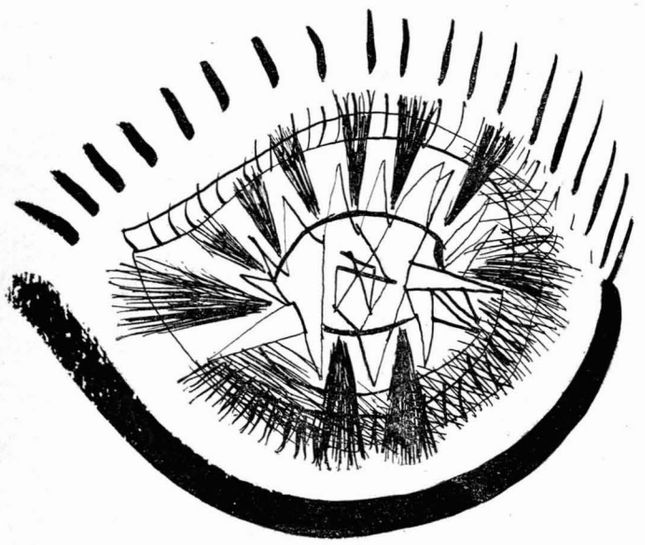
¿Soy nube? . . .
¡Agua que vuela!
¿Nieve fría? . . .
¡Blanca estrella!
¡Lluvia soy, lluvia deshecha!

V

Bajo a tierra; subo al árbol,
soy flor en la rama nueva.
¿Seré manzana?
¡Ya he sido!
Ahora soy luz de culebra.

VI

¡Vuelvo a la fuente! . . .
¿Me voy? . . .
¡Rocío duermo en la yerba!
¡Otra vez el cielo soy!
¡Otra vez beso en la tierra!



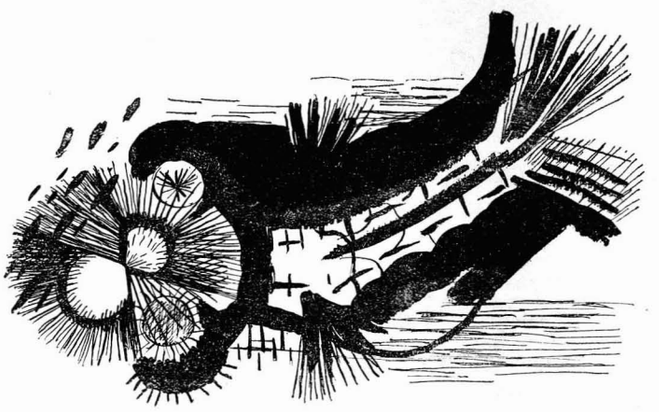
DE ZOOLOGIA FANTASTICA

Por Jorge Luis BORGES y Margarita GUERRERO
Dibujos de Juan SORIANO

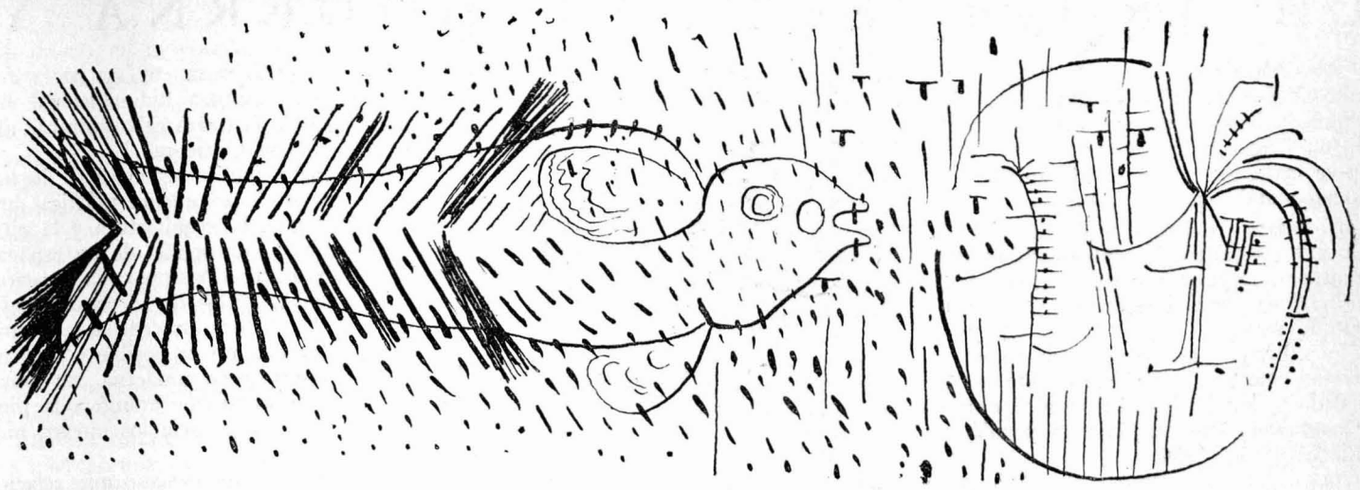
ANIMALES ESFERICOS

LA ESFERA es el más uniforme de los cuerpos sólidos, ya que todos los puntos de la superficie equidistan del centro. Por eso y por su facultad de girar alrededor del eje sin cambiar de lugar y sin exceder sus límites, Platón (*Timeo*, 33) aprobó la decisión del Demiurgo, que dió forma esférica al mundo. Juzgó que el mundo es un ser vivo y en *Las Leyes* (898) afirmó que los planetas y las estrellas también lo son. Dotó, así, de vastos animales esféricos a la zoología fantástica y censuró a los torpes astrónomos que no querían entender que el movimiento circular de los cuerpos celestes era espontáneo y voluntario. (Más de quinientos años después, en Alejandría, Orígenes enseñó que los bienaventurados resucitarían en forma de esferas y entrarían rodando en la eternidad).

EN LA ÉPOCA del Renacimiento, el concepto del cielo como animal reapareció en Vanini, el neo-platónico Marsilio Ficino habló de los pelos, dientes y huesos de la tierra, y Giordano Bruno sintió que los planetas eran grandes animales tranquilos, de sangre caliente y de hábitos regulares, dotados de razón. A principio del siglo XVII, Kepler discutió con el oculista inglés Robert Fludd la prioridad de la concepción de la tierra como monstruo viviente, "cuya respiración de ballena, correspondiente al sueño y a la vigilia, produce el flujo y el reflujo del mar". La anatomía, la alimentación, el color, la memoria y la fuerza imaginativa y plástica del monstruo fueron estudiados por Kepler.



EN EL SIGLO XIX, el psicólogo alemán Gustav Theodor Fechner (hombre alabado por William James, en la obra *A pluralistic universe*) repensó con una suerte de ingenioso candor las ideas anteriores. Quienes no desdeñan la conjetura de que la tierra, al animal y al hombre, pueden examinar las piadosas páginas de su *Zend-Avesta*. Ahí leerán, por ejemplo, que la figura esférica de la tierra es la del ojo humano, que es la parte más noble de nuestro cuerpo. También, "que si realmente el cielo es la casa de los ángeles, éstos sin duda son las estrellas, porque no hay otros habitantes del cielo".



ANIMALES DE LOS ESPEJOS

En algún tomo de las *Cartas edificantes y curiosas* que aparecieron en París durante la primera mitad del siglo XVIII, el P. Zallinger, de la Compañía de Jesús, proyectó un examen de las ilusiones y errores del vulgo de Cantón; en un censo preliminar anotó que el Pez era un ser fugitivo y resplandeciente que nadie había tocado, pero que muchos pretendían haber visto en el fondo de los espejos. El P. Zallinger murió en 1736 y el trabajo iniciado por su pluma quedó inconcluso; ciento cincuenta años después, Herber Allen Giles tomó la tarea interrumpida.

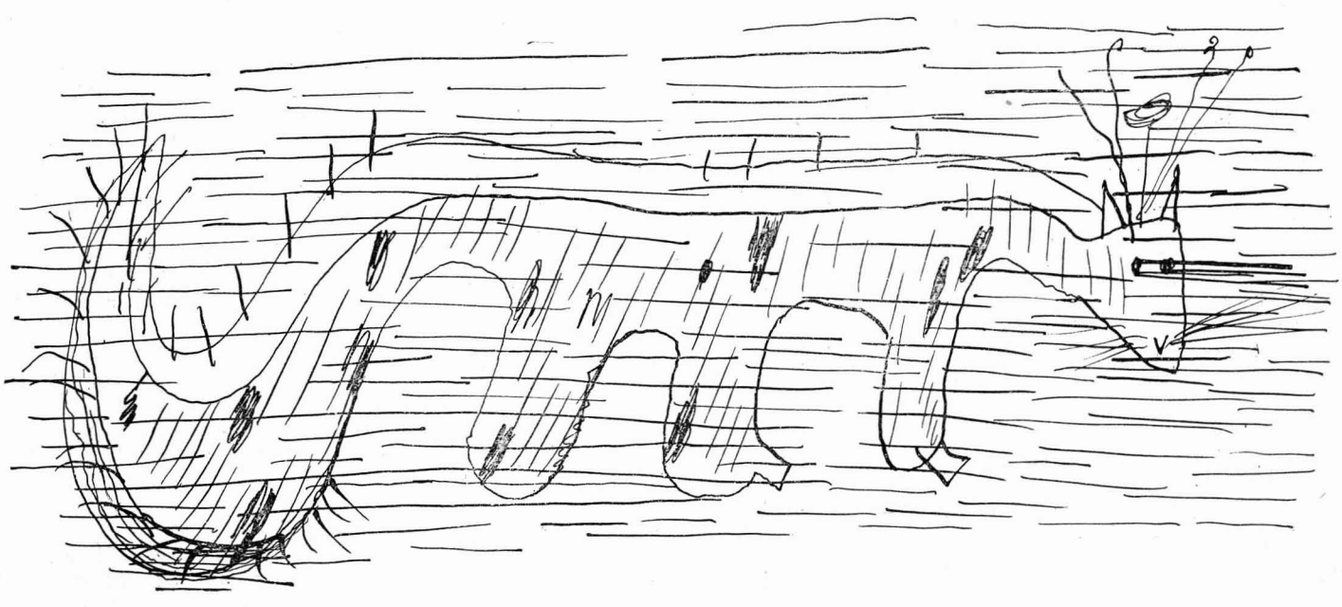
Según Giles, la creencia del Pez es parte de un mito más amplio, que se refiere a la época legendaria del Emperador Amarillo.

En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Este rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico.

El primero que despertará será el Pez. En el fondo del espejo percibiremos una línea tenue y el color de esa línea será un color no parecido a ningún otro. Después, irán despertando las otras formas. Gradualmente diferirán de nosotros, gradualmente no nos imitarán. Romperán las barreras de vidrio o de metal y esta vez no serán vencidas. Junto a las criaturas de los espejos combatirán las criaturas del agua.

En el Yunnan no se habla del Pez sino del Tigre del Espejo. Otros entienden que antes de la invasión oiremos desde el fondo de los espejos el rumor de las armas.

De la obra *Manual de Zoología Fantástica*, por aparecer en los Breviarios del Fondo de Cultura Económica.



LA ARQUITECTURA MODERNA Y LE CORBUSIER

(*Viene de la pág. 2*)

cabo en Norteamérica, en Europa se proseguía la búsqueda de un nuevo arte y de un lenguaje de formas especial que fuese capaz de expresar el espíritu del nuevo mundo en formación.

El desastre del arte académico del siglo XIX residió fundamentalmente en que el arte se deshumanizó en tanto que perdió contacto con el espíritu de la época, porque se creyó que la industria y la técnica estaban desprovistas de toda actividad emocional; con ello el arte quedó aislado y alejado de la humanidad diaria. El resultado fue que la vida perdió su unidad y equilibrio.

Este divorcio artificial que se realizó en el siglo XIX entre el sentimiento y la razón, se llevó a cabo por no haberse tenido en cuenta que cada cultura, en sus diferentes campos, es realizada por hombres que han nacido y crecido como frutos del mismo árbol, a través del cual circula la misma savia. Es indudable, por tanto, que lo que preocupa al artista se encuentra presente también, aunque tal vez de manera inconsciente, en la labor del científico y del ingeniero y del artesano, porque el sentimiento básico de la época se halla saturando las actividades vitales de todos sus individuos.

La búsqueda del transfondo básico e irracional de cada época es la base de la comprensión de la misma.

El arte es un fenómeno humano general y necesario; como se dijo al principio de esta exposición, el artista es el encargado de expresar ese espíritu particular de cada época, porque es, como dice Martín Heidegger, "un intermediario entre el cielo y la tierra, un enviado de los dioses, el encargado de la revelación poética, de la belleza y de la esencia del mundo y de la vida." ¿Por qué, pues, siendo el arte indispensable, parece que en nuestros días haya perdido el artista todo contacto con sus contemporáneos, salvo una pequeñísima minoría? ¿Y porqué su lenguaje de formas se ha hecho incomprensible para el público?

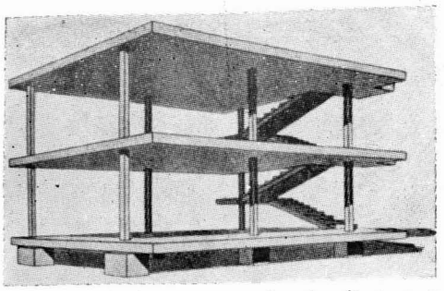
A este respecto, Giedion, a quien me refiero continuamente, explica que durante el siglo pasado, y habiendo tenido como origen la proclamación de la "Liberté du Travail" de 1791 que terminó definitivamente con las cofradías de la Edad Media, la industria inició su desmesurado crecimiento.

Separado de las artesanías, el artista para sobrevivir podía aceptar el establecerse como un comerciante en objetos de lujo, y por tanto había de hacer concesiones al gusto del público en su más bajo denominador. Esto fue el arte, para el grueso del público y los críticos, durante el siglo XIX.

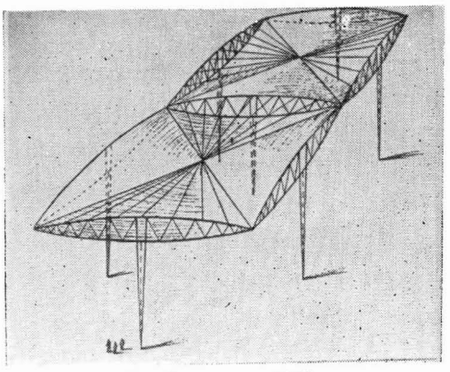
Los poquísimos artistas que realmente lo seguían siendo fueron ignorados, y su trabajo se realizó casi en secreto y aun con la general reprobación. Así fue desde Ingres hasta Cezanne, desde el principio del XIX hasta su fin.

Igual situación prevaleció en arquitectura, y los verdaderos arquitectos y pintores lucharon contra estilos anacrónicos, buscando la vuelta a los medios de expresión puros.

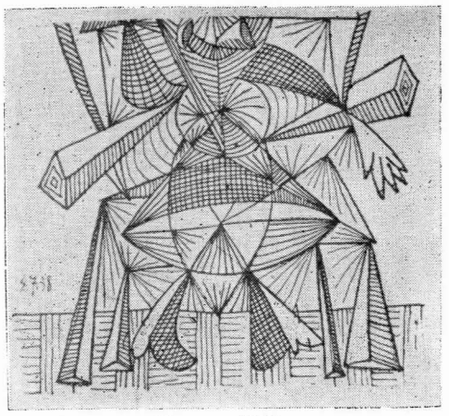
Así, durante décadas, la pintura busca la reconquista de la superficie plana. Acerca de la dificultad del público actual para aceptar la pintura bidimensional o plana, dice Malraux en *Las voces del silencio*: "La pintura bidimensional ha sido la de toda la tierra salvo durante algunos siglos de Occidente."



"El cisma existente entre la Arquitectura y la Ingeniería se va subsanando"



LE CORBUSIER, 1937
Proyecto de estructura para exposición



PICASSO, 1938.
Concepción de relaciones espaciales similares entre arquitectura y pintura

VICTOR HORTA
Residencia en Bruselas, 1898. Creación del "Art Nouveau"

En la lucha por la reconquista de los medios puros de expresión plástica que se llevó a cabo, la arquitectura y la pintura buscan la concepción de un espacio que les sirva como base para la creación de un nuevo lenguaje de formas. En esa búsqueda la pintura precede a la arquitectura. Por ello no es posible comprender la Arquitectura moderna sin comprender el espíritu que animó a la pintura en su camino hacia los nuevos medios expresivos.

Continuando este proceso que relaciona los caminos de la arquitectura y la pintura, vamos a dirigir nuestra atención hacia lo que buscó y representó el movimiento Cubista porque es éste, en su concepción de las relaciones espaciales, quien dio a la Arquitectura moderna la mayor parte de sus principios actuales.

Se ha llamado a Picasso el inventor del Cubismo, pero no fueron en realidad ni Picasso ni Braque quienes lo inventaron. En realidad el Cubismo no es invención de nadie. Es una forma de la expresión colectiva de una actitud casi inconsciente pero necesaria, sobre todo por salutífera.

La forma de ver el mundo exterior a la manera del Renacimiento y según sus leyes de perspectiva propias, se hallaba, y aún se halla, profundamente enraizada, a pesar de que, como se ha dicho, el arte de casi cualquier otro período haya sido bidimensional.

El espacio en tres dimensiones del Renacimiento es el espacio tridimensional de la geometría euclidiana.

Pero hacia 1830 nace una nueva Geometría, diferente de la tradicional euclidiana; una geometría polidimensional; una nueva concepción del espacio es revelada a la mente científica, el espacio real no sólo tiene las tres dimensiones que se le reconocían, sino mucho más; con ello se llegó a la conclusión de que el espacio del Renacimento no era sino concepción particular y limitada.

La esencia del espacio, en cambio, de la manera como se concibe hoy, es la polidimensionalidad y se le reconoce un número infinito de relaciones potenciales posibles en su interior.

El espacio pictórico del Renacimiento se concebía como algo relativo a un espectador inmóvil; el Cubismo introduce como revolución su concepción del espacio como algo relativo a un espectador móvil que se desplaza alrededor del objeto, que lo ve por los lados, por arriba, por abajo, y trata incluso de entrar en él y apoderarse de su constitución interior, a la manera de la ciencia actual que trata de entrar en nuevos campos y nuevos planos de la materia, logrando con ello el arte moderno la ampliación consciente de las posibilidades de percepción espacial. Dentro de él, es en el Cubismo donde se logró de manera más completa.

El Cubismo representa una ruptura total con respecto a los principios del Renacimiento y la Física de Newton.

El poeta francés Apollinaire hacia 1910 expone y expresa esto, y ese mismo año ve París la primera exposición Cubista.

Alberto Einstein, desde 1905, había dado una definición coincidente de la

simultaneidad en su obra: Elektrodynamik Bewegter Korper (Cuerpos electrodinámicos en movimiento).

A principios de este siglo, Minkowosky, el gran matemático, proclamó por primera vez que tanto el espacio como el tiempo no pueden existir separadamente, que tan sólo existirán en su unión. Pero las artes, a la vez, estaban preocupadas por lo mismo. El Cubismo y el Futurismo son movimientos, ambos, que tratan de ampliar la visión óptica por la introducción de la unidad espacio-tiempo.

En el Cubismo hay un objeto inmóvil y un espectador móvil; en el Futurismo, el espectador está inmóvil y el objeto en movimiento.

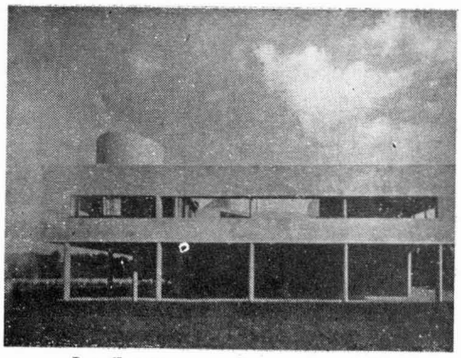
En esta búsqueda alcanzan los cubistas a crear una expresión nueva de espacio que ha de influir grandemente en la arquitectura en su lucha para lograr un nuevo lenguaje de formas propias.

Dentro de esa lucha entablada por la arquitectura para encontrar su nuevo lenguaje expresivo, desempeña un papel muy importante Alemania; Alemania que ya con un alto desarrollo industrial, halla como centro a la Deutche Werk Bundt como representante de la tendencia de las nuevas generaciones hacia el refinamiento en las artesanías y la elevación de la calidad en la producción industrial. Bajo la égida de la Deutche Werk Bundt los nuevos talentos encuentran oportunidad de trabajo, y así, saliendo del taller de Behrens en donde trabajó al lado de Van Der Hohe y Le Corbusier, inicia Gropius su primer trabajo que interesa ya básicamente a la arquitectura moderna; es el de la fábrica Fagus (1911), porque ahí se inició en realidad el uso del nuevo lenguaje de formas arquitectónicas. El edificio se estructura por medio de un esqueleto resistente, con lo que las paredes quedan reducidas a la mera función de aisladores del exterior, se establece la preponderancia de los vanos sobre los macizos; así se sintetizan en Gropius los adelantos de quince años de búsqueda y ensayos, el anhelo de sinceridad y de unidad del pensamiento con el sentimiento.

La fábrica de Gropius se convierte en algo simple y humano.

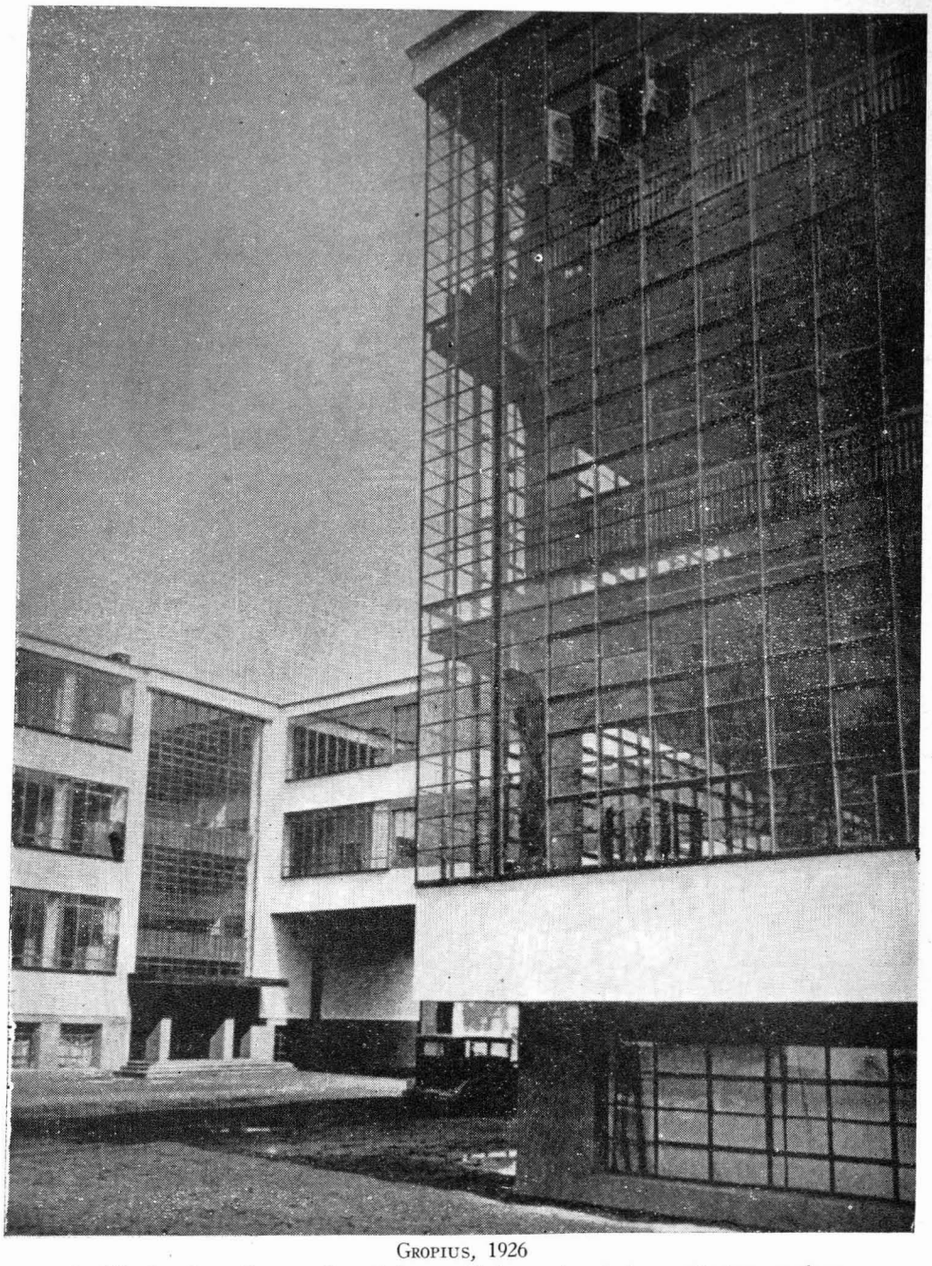
En la época de general desaliento e incertidumbre que es para Alemania la de la primera post-guerra, nace el Bauhaus como organismo que propugna por sostener los ideales de la Deutche Werk Bundt y dar forma a la Arquitectura contemporánea.

En Weimar, Gropius une las escuelas de Dibujo y Artes Aplicadas para formar la Bauhaus. Se agrupan allí maestros de distintas nacionalidades y tendencias: los pintores W. Kandinsky Klee, Moholy-Naggy, venidos de los campos de la pintura abstracta. El trabajo de la Bauhaus sólo puede ser comprendido a través del movimiento de la pintura moderna; sin tener en cuenta los sentimientos desarrollados por el nuevo sentido de espacio y el interés de éste por planos y texturas, los principios de la Bauhaus se derrumban. Su meta es la unión del arte y la ingeniería, del arte y lo cotidiano, usando como intermedio la arquitectura. Ese sistema de educación basado en los principios fundamentales de la época y dirigido por artistas creadores, provee a la industria con modelos para su productos, productos que se reproducen por todo el mundo: lámparas, tapetes, y aun los famosos muebles de acero tubular.

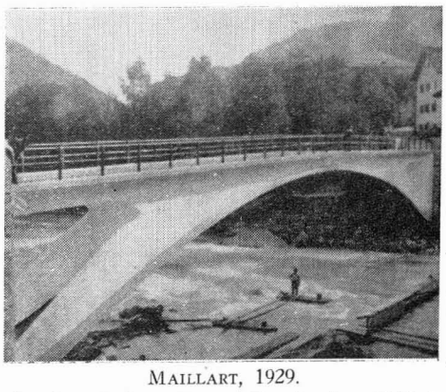


LE CORBUSIER Y JEANNEET, 1929.
La casa se aísla del suelo por medio de columnas, parece planear sobre él

Producto de la Bauhaus es también su propio edificio, construido por Gropius cuando la escuela se traslada a Dessau. Allí puede decirse que se sastisfacen y logran dos de las metas principales de la Arquitectura moderna: primero, en la agrupación de planos formados por la cortina de cristal que se antepone a la estructura, planos que parecen flotar pero que limitan al edificio; se da pleno valor a las relaciones espaciales; segundo, por la transparencia que estos planos de cristal le dan al edificio y permiten la vista simultánea del interior y el exterior y de los diversos niveles y puntos



GROPIUS, 1926
La "Bauhaus" en Dessau. Se satisfacen ahí dos metas de la arquitectura moderna



MAILLART, 1929.
La ingeniería, como continente de actividad emocional expresable plásticamente

de referencia de la construcción, lo que hace pensar en la Arlesiana de Picasso (1912), porque ahí se logra la cristalización en arquitectura del nuevo concepto espacio-tiempo como unidad plástica expresable. La labor de la Bauhaus y su ejemplo son de definitiva trascendencia para la Arquitectura moderna.

Ha llegado finalmente el momento de hablar de quien es, en cierta forma, el centro y motivo de nuestra plática; pero a quien fue necesario situar primeramente dentro del gran movimento de la arquitectura moderna. Charles Edouard Jeanneret Le Corbusier que nació en la,

Suiza Romanda de una familia de grabadores y pintores de tradición. No hablaré ahora, aunque sería interesante, acerca del papel decisivo que representa Le Corbusier en la arquitectura de la América Latina, en donde ha formado verdaderas escuelas, ni tampoco de la influencia básica e innegable que ejerce sobre la arquitectura moderna de México; me limitaré tan sólo a trazar esquemáticamente el perfil de la personalidad de este hombre retraído y genial; trataré tan sólo de situarlo en cuanto a sus aportaciones en arquitectura, y en cuanto a lo que su arquitectura representa en esencia dentro de la época.

Le Corbusier, por un sentimiento de repulsión contra el movimiento de tipo académico, no asiste a Bellas Artes para obtener un diploma de arquitecto; pero su extraordinaria intuición lo hace encontrarse en todos los lugares en donde se gesta algún movimiento que podía servirle de educación o estímulo: de 1909 a 1910 lo hallamos con Augusto Perret, aprendiendo de él el uso del concreto armado; luego en Berlín trabaja en el taller de Behrens y al lado de Gropius y Van Der Rohe.

A continuación visita Italia, Grecia y el Cercano Oriente: San Pedro, el Acrópolis y las blancas casas de los mares griegos lo impresionan profundamente y le dan aliento y bases para su trabajo posterior.

Así en 1917 con un gran bagaje de experiencia, regresa a París donde la pintura moderna se halla en su cúspide. Le Corbusier, como uno de aquellos genios del Renacimiento, une el ser arquitecto con el ser pintor, una cosa bien rara en esta época de especialistas. En ambos campos la base de su trabajo es su concepción del espacio; por medio de las dos formas expresa una misma intuición, el mismo espíritu anima su pintura y su arquitectura. Las masas de objetos transparentes y semitransparentes de sus telas, nos llevan hacia su arquitectura.

El principio cubista de Braque y Picasso, de mostrar simultáneamente el interior y el exterior de un objeto, se halla presente en su arquitectura por el uso que él da a los grandes paños transparentes y por la interpenetración constante de los espacios interiores y exteriores.

Esta tendencia la encontramos ya en principio desde la arquitectura Barroca del siglo XVII con Borromini; pero sólo podía ser verdaderamente desarrollada en una época cuya ciencia y arte a la vez concibieran al espacio como una interrelación dimensional polivalente, y no, a la manera clásica tridimensional.

En arquitectura el instrumento expresivo de Le Corbusier es el concreto armado, continuando con ello la tradición francesa de Perret y Garnier.

Al esqueleto o estructura de concreto desarrollado por el ingeniero, logra Le-Corbusier transformarlo en un medio importante de expresión arquitectónica, haciendo surgir, por así decirlo, las secretas afinidades existentes entre el concreto y las necesidades y anhelos humanos de la época.

Partiendo de la estructura de concreto lleva mucho más lejos el principio de Wright, de la planta abierta y libre con muros interiores como meras mamparas o particiones.

Esta interpretación de la estructura de concreto es tal vez la parte más significativa del trabajo meramente constructivo de Le Corbusier.

Los puntos básicos de la arquitectura moderna son, según él, cinco principales:

1. El pilar o columna como elemento que debe elevarse libremente en el espacio constructivo (antecedentes) John Nash XIX Labrouste Biblioteca de Santa Genoveva.

2. Independencia funcional entre la estructura y los muros (antecedentes) Varón Genney 1889, Horta 1883, Perret 1903.

3. Planta libre: en la cual aplica el principio pictórico cubista de espacio polidimensional; el espacio interior se moldea por medio de particiones de todas las formas y se puede perforar en todas dimensiones para llenar a la vez fines estéticos y funcionales al lograrse la completa independencia constructiva entre los pisos, (antecedente) Wright.

4. Fachada libre. Al ser los muros interiores independientes desde el punto de vista constructivo la composición de la fachada es completamente libre.

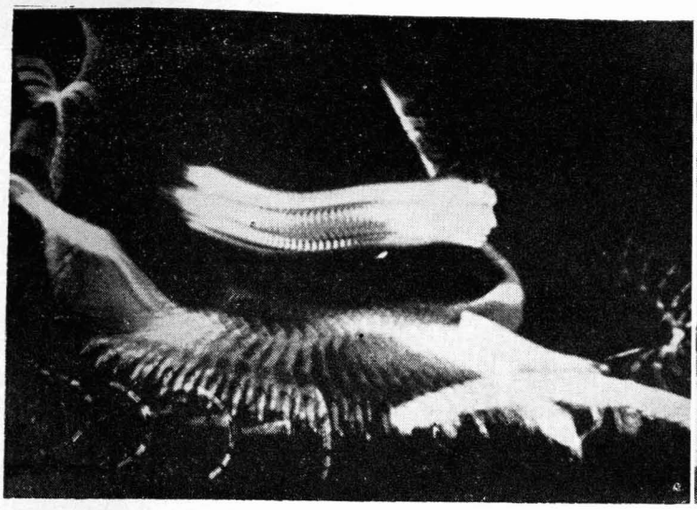
5. La casa de Le Corbusier debe ser vista a diferencia de la casa tradicional, por todos sus lados y aun por arriba y por abajo, con lo cual se expresa el sentido espacial de la época, como se verá luego.

Ya desde 1922, cuando Le Corbusier comienza a construir regularmente, hallamos estos cinco principios usados y desarrollados en su obra.

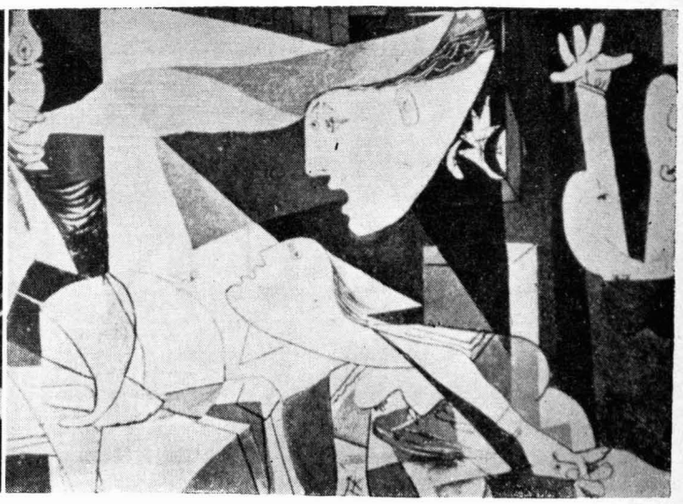
La arquitectura de Le Corbusier pretende, según él, expresar en sus postulados un renovado contacto del hombre con la naturaleza, aunque quizá no sea exactamente así. La casa de Le Corbusier no surge de la tierra y de las rocas a la manera de Wright. Su casa se encuentra posada sobre el suelo, pero teniendo con él el mínimo contacto posible, pues establece éste tan sólo por medio de las columnas que soportan la totalidad de la construcción; entre la casa y el suelo se extiende un espacio vacío. Recordemos que la casa de Le Corbusier está sustentada sobre columnas, y que sólo a partir del fin de éstas hacia arriba comienza propiamente la superficie habitable. Esto nos sitúa en un punto esencial para comprender el sentido de su arquitectura, y a través de ella la posición frente al mundo de Le Corbusier como exponente de la época.

La casa para el hombre es tradicional y fundamentalmente su lugar de refugio; en ella se rodea de todo aquello que, aunque provenga del mundo exterior, ha logrado ya humanizar, y le es familiar por ser producto de su propia creación

PICASSO. *La Arlesiana*, 1912
"Espacio tiempo como unidad plástica expresable." "Representación simultánea del exterior y el interior de un objeto"



EDGERTON, 1939
Foto estroboscópica de un jugador de tennis en acción. El movimiento, fraccionado en su recorrido, se presenta de manera simultánea



PICASSO, *Guernica*, 1937
Coincidencia del procedimiento científico con la intuición del artista en la creación simbólica

o por el dominio que la comprensión le da sobre ello.

Este fenómeno es propio de todas las épocas y de todas las culturas. Es esencialmente humano; pero en una época de incertidumbre y angustia como la nuestra ¿no buscará la arquitectura dar de manera especial al hombre, por medio de su casa, un lugar tal que satisfaga la imperiosa necesidad de protección y seguridad que no le ofrece el mundo exterior, llenando así básicamente su función de refugio material y espiritual? Ahora bien; este separar la casa del suelo y aislarla de él como lo hace Le Corbusier ¿no será como un símbolo del aislamiento y protección que le puede dar al hombre la arquitectura contra la dureza y las amenazas del medio exterior?

Otro indicio más, y no menos importante en el mismo sentido, es el de la preocupación constante de Le Corbusier por la geometría pura como base y canon de lo que debe constituir la arquitectura moderna.

Cito textualmente a Le Corbusier:

"El espíritu se debe refinar hasta alcanzar el punto que le permita alcanzar obras de pura geometría". "La arquitectura moderna asciende claramente hacia la geometría". "El espíritu de geometría es la cosa más preciosa que hoy pueda interesarnos". Y una más: "La arquitectura tiene como punto de partida al hombre y sus necesidades físicas y espirituales, y debe resolver todos estos problemas teniendo como instrumento la geometría".

De lo anterior se desprende que la casa ideal debe estar realizada a base de geometría pura, y de manera tal que satisfaga las necesidades físicas y espirituales del hombre. La casa es, pues, un refugio geométrico para el hombre; el mundo interior que es la casa para el hombre, debe ser un mundo en el que reine la geometría todopoderosa.

Pero en la naturaleza, en el mundo exterior, las formas geométricas puras no le son dadas directamente al hombre; ¿por qué pues el medio interior que él se crea ha de ser tan diferente del orgánico propio de su naturaleza física y de lo que lo rodea? ¿No será porque la geometría es tradicionalmente lo abstracto, lo puro, lo inconmovible? ¿No será porque sólo en lo eterno y lo estable de ella logre hallar un refugio contra la angustia y la incertidumbre de su destino en el mundo actual?

Tenemos, pues, dos formas coincidentes y sintomáticas de la actitud del hombre actual frente a la época en la arquitectura de Le Corbusier.

1º La separación establecida entre la casa y el suelo. La casa parece planear sobre la tierra y no la toca sino lo indispensable para sustentarse. Esto es, a mi manera de ver, un símbolo de la necesidad de aislamiento y protección que siente el hombre actual frente al mundo, y recuerda curiosamente la cabaña de tipo lacustre del hombre primitivo, levantada también sobre troncos de árbol y separada de la tierra por un espacio vacío de protección contra el exterior.

2º La casa concebida como un refugio geométrico. Siendo lo geométrico lo abstracto, lo que no se encuentra directamente en el mundo exterior, y siendo a la vez en forma tradicional, como se dijo, lo sólido, lo puro, lo inconmovible, por ser la geometría la base y esencia de la construcción, implica la satisfacción de la necesidad que el hombre siente de seguridad y firmeza, que no encuentra en la angustiosa inestabilidad de él mismo y de su mundo.

Si tengo acaso razón en lo anterior, habremos de aceptar que la arquitectura de Le Corbusier expresa una concepción que es típica del mundo y de la época, una concepción que en cierta manera implica una huída de la vida; o sea que Le Corbusier trata de situar al hombre a través de la arquitectura en un medio que lo aisla del mundo en una especie de mirador flotante, que le permite gozar no exactamente de la naturaleza misma, sino de su vista, y que a él lo rodea de manera inmediata con un ámbito de formas puras e inconmovibles para hacer así de su mundo íntimo algo inconmovible y lleno de la pureza y certidumbre que no halla en el exterior.

Finalmente podrá decirse que en la arquitectura de Le Corbusier se sintetiza y encarna toda una tendencia de la época; que en ella toma cuerpo el dramático anhelo humano de seguridad y pureza, que al no ser halladas de manera suficiente por el hombre moderno en la vida de su siglo, él recrea y restituye a su mundo interior, plasmándolas especialmente en ese otro mundo interior que es para él su casa.

¿QUÉ ES LA POESIA?

Lautréamont: "La poesía es la geometría por excelencia".
Henri Pichette: "Un acto deportivo".
A. Bretón y P. Eluard: "La poesía es una pipa".
Boccaccio: "Poesía es teología".
Maurras: "Poesía es ontología".
Novalis: "La poesía es el heraldo de la filosofía".
Wallace Stevens: "La poesía es una visión no oficial del ser mientras que la filosofía es la visión oficial".
Mathew Arnold: "La poesía es una crítica de la vida".
Maurice Blanchot: "La poesía es una forma de mimar lo que no vivimos".
Ramuz: "Poesía es una florescencia de lo que es".
Luc Estang: "La invención de lo que no existe ya a fuerza de ser".
Jean Cocteau: "La poesía es un mundo cerrado donde se invita poco y en el cual, incluso, ocurre que no se invita a nadie".
René Laporte: "Una lengua en la boca común".
Mallarmé: "En suma, es la única creación humana posible".
Audiberti: "La poesía es la energía del mundo".
Heidegger: "La poesía es la fundación del ser por la palabra".
Kleber Haedens: "La poesía es el claro de luna".
Daniel-Rops: "Testimonio de la presencia".
Georges Bataille: "El hecho de los hombres fuera de sí".
Charles du Bos: "La expresión a la cual el alma humana responde, a la cual se adhiere".
Jacques Maritain: "Todo lo contrario de la literatura".

(L'Express, Paris, 1956).

REBELION y COMUNION

Por Guillermo DE TORRE

Para Alfonso Reyes

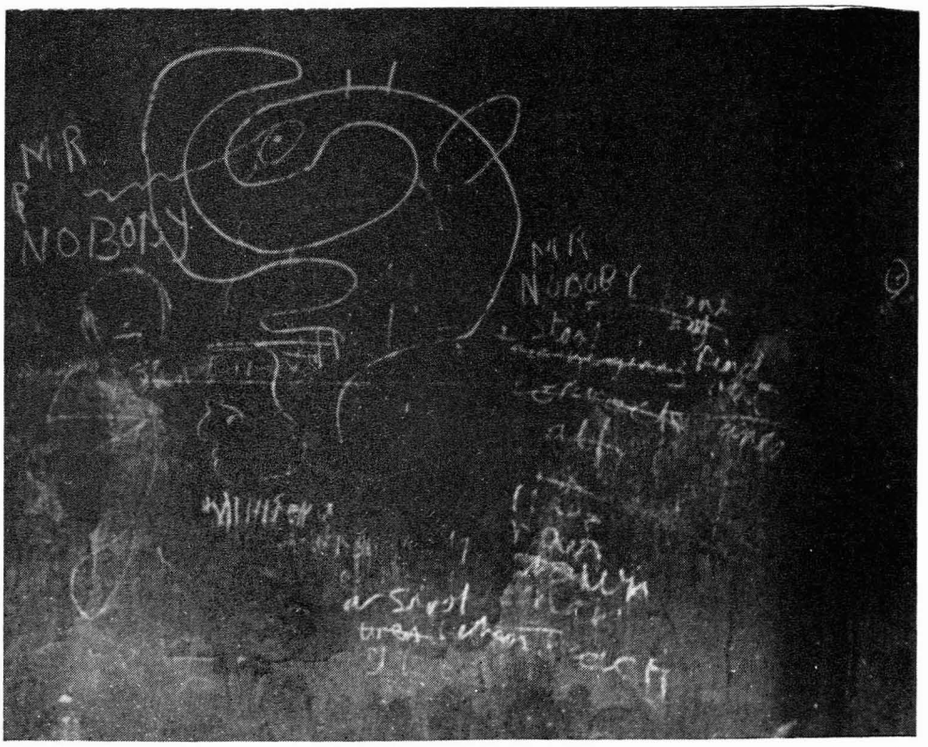
"AISLAMIENTO y comunicación". "Rebelión y comunicación". Tales fueron indudablemente los dos temas más importantes, más fértiles en sugestiones y contrastes, que el Congreso por la Libertad de la Cultura propuso a nuestra reflexión durante los debates de París, en la primavera de 1952. Deliberadamente no se llegó allí a ninguna conclusión unánime: el espíritu libérrimo de los asambleistas —una cincuentena de escritores, pertenecientes a muy diversos países y tendencias— proscribía de antemano cualquier coincidencia artificiosa, toda homologación impuesta en forma autoritaria. En algo íntimo, y no sólo en lo exterior, han de diferenciarse las reuniones de espíritus con iniciativa propia de aquellas otras donde las consignas son ley. De suerte que los pareceres diversos continuaban flotando ejemplarmente en la sala al terminar cada sesión, y cuando volvíamos a la calle para encontrar el crepúsculo primaveral, las discusiones solían prolongarse en las terrazas de los Campos Elíseos.

Aunque unida por una conjunción, la pareja de cada uno de esos enunciados capitales ("Aislamiento y comunicación". "Rebelión y comunión"), referidos al escritor, al artista contemporáneo, fueron entendidos por cada uno de nosotros como valores opuestos; aún más, como dilemas dramáticos. Nos parecieron representar los dos términos de una difícil ecuación problemática, el compromiso de una opción antes que la simplicidad de una síntesis. Porque ya no se trata solamente de afrontar o superar la consustancial soledad del escritor. Esta soledad se debe, en primer término, no a una propensión egotista, sino a la necesidad de mantener cierta virtual lejanía del mundo para comprenderlo mejor —sin distancia no hay perspectiva—, a cierta irrenunciable actitud reflexiva frente al tumulto. Asimismo es la consecuencia obligada de una actitud mental casi siempre discrepante de las corrientes mayoritarias, por poco espíritu crítico y exigente —censorio, en último término— que se posea. Hablo, por supuesto, una vez más, del escritor independiente, del artista que negándose a los fáciles enrolamientos sectarios, rechaza las comuniones artificiosas, impuestas desde fuera, y estima que a pesar de todas las pérdidas que, en otros aspectos, tal actitud le acarree, su soledad es, en definitiva, el precio irrenunciable de su libertad. Soledad, por otra parte, no absoluta, pues el escritor sabe que en ella está acompañado por la presencia de otros espíritus afines, y además por el eco difuso que su voz no dejará de encontrar entre ese conjunto de fisonomía indiscernible, pero del que brotan a veces señales expresivas y al que llamamos habitualmente público o lectores.

Pero una cosa es la soledad voluntaria, la que se busca —como una necesidad psicológica, como una condición propia de la creación artística—, y cosa distinta es el aislamiento. La soledad voluntaria es fértil; el aislamiento se soporta y puede engendrar la esterilidad. Porque mientras la primera abre paradójicamente el camino a la más fructuosa comunicación, la segunda corta los puentes e inclusive puede agostar las raíces.

En cualquier caso, el aislamiento que ahora se debatía era de muy otra naturaleza, obedecía a causas más inmediatas y ligadas con las características del tiempo presente. Es el engendrado, en muchos casos, por la rarificación del lenguaje literario, de una parte, y de otra por la gregarización del público destinatario. Sucede así, paradójicamente, que nuestro siglo, a pesar de todas las apariencias en contrario, ha precipitado el aislamiento del escritor y del artista. Faltos de lengua común, o por reacción contra las convenciones y los lugares comunes osificados, algunos escritores han intentado crear un lenguaje propio (ejemplo: el solipsismo y el hermetismo de cierta poesía); otros, han puesto en cuestión el mismo lenguaje, es decir, la posibilidad de comunicar pluralmente, volando los puentes de acceso a la mayoría. De modo paralelo, las artes llamadas figurativas prescinden frecuentemente de la figuración y cerrando todo un horizonte del mundo sensible, negándose a la naturaleza y a lo humano, se limitan a resolver estrictos problemas formales de líneas y colores. Y asimismo, en el mundo de los sonidos, la exploración de ciertas posibilidades musicales extremas —dodecafonismo, música concreta—, si por un lado ensancha caminos intactos, por otro crea indudables barreras a la comprensión común.

Esto, por una parte, mas por otra es menester acotar algunos fenómenos de signo diverso. En efecto, simultáneamente, los medios de comunicación con ese público vastísimo, pero sin unidad profunda —que otros llaman secularizado, puesto que ha perdido todo atadero al desacralizarse espiritualmente—, se amplían día a día. Sucede que los modos y técnicas modernas de comunicación —en algunos países, en aquellos donde no han sido abandonados a los peores o convertidos en servil instrumento estatal—, tales como la prensa, el cine, la radio, la televisión, los "digestos", ofrecen públicos nuevos, posibilidades intactas de llegar a las mayorías. Y como quiera que la obra literaria alcanza su plenitud esencialmente mediante su capacidad de comunicación, el escritor, "a priori", no podrá renunciar a esta mira, so riesgo de un aislamiento cada vez mayor, o resignándose a proyectarse únicamente sobre pequeños e insuficientes círculos. ¿Qué hacer, en tal caso? Pero la solución no es tan sencilla, y visto el problema de cerca, inmediatamente comienzan las dudas e interrogaciones. Entonces nos preguntamos: ¿acaso lo uno compensa lo otro, lo que se gana guarda relación con lo que se pierde? ¿Puede el escritor digno utilizar los "mass-media" sin traicionarse o desnaturalizarse? ¿Las servidumbres que estos nuevos medios implican son fecundas o nocivas,



"Rechaza las comuniones artificiosas impuestas desde fuera"

* Este ensayo fué enviado para el *Libro jubilar en honor de Alfonso Reyes*, de inminente aparición. *Universidad de México* lo publica en sus páginas por expresa solicitud del autor y como un anticipo a dicho homenaje colectivo.

tolerables hasta cierto punto o francamente inadmisibles?

Y estas perplejidades desembocan a la vez en otra serie de interrogantes. ¿Qué corresponde hacer, cómo solventar este punzante dilema? ¿Renunciará el escritor a todo escrúpulo de autenticidad, al lenguaje subjetivo, movido por el afán supremo de alcanzar la comunicación con todos? ¿Recortará sus ideas, se avendrá a cualquier forma, aun a la más común e indiferenciada, con tal de lograr aquel propósito? Pero en tal caso, ¿no correrá el riesgo de despersonalizarse, de perderse en un craso conformismo, y pretendiendo alcanzar a la masa sin rostro, terminará por no llegar siquiera a un solo ser humano? Se dirá que entre el esoterismo y la vulgarización hay numerosos grados intermedios y asequibles; pero no se trata de eso, de una cuestión formal, sino del contenido, del espíritu y la intención existentes en todo mensaje intelectual, y que no puede adulterarse so riesgo de perder su sustancia propia. El problema, por consiguiente, está situado más allá de toda consideración formal. Existe indudablemente —como señaló en los debates Roger Caillois— en cierta literatura, una evidente desnaturalización del lenguaje expresivo, al haberse convertido éste de medio en fin, al haber llegado a ser obstáculo más que medio, agravada en otro plano por la subversión demagógica de numerosas palabras (la tiranía transformada en democracia, la agresión en legítima defensa). Por eso se ha sostenido reiteradamente que la tarea más urgente del escritor es sanear el léxico, terminar con las corrupciones semánticas; tarea que, por supuesto, le rebasa, pues la culpabilidad originaria yace en los políticos demagogos, en los empresarios de embelecos . . .

Pero existe también, como parte fundamental del problema, la masificación de los públicos, el hecho —no por muy denunciado suficientemente combatido— de que estamos asistiendo al despotismo, en todos los órdenes, del hombre deshumanizado —el hombre contra lo humano, según otros—, del hombre-robot. Fenómeno que algunos contemplarán con los ojos menos prevenidos y aterrados, tratando de buscarle una derivación plausible, pero del que nadie puede escapar. Y este imperio es el que origina, en algunos sitios, un grave descenso de nivel cultural medio; en otros la resurrección de ciertos estilos de arte ya sobrepasados —caso del "realismo socialista"—, impuestos de forma autoritaria y excluyente. Si en los primeros casos, al disconforme todavía le queda el recurso clásico del aislamiento o del confinamiento en las minorías, en los segundos no tiene escapatoria, puesto que la ofensiva le rebasa; tiende a amputar la maravillosa diversidad del pensamiento y del sentimiento humanos, convirtiéndoles en fórmulas rígidas e irrisorias consignas. Por tanto, lo más urgente —según antes quedó apuntado— es dignificar el lenguaje, en el sentido más amplio de la expresión, devolverle su vitalidad, curarle de su mal sofístico y de sus trastornos tendenciosos. Un lenguaje será válido —vino a decir Allen Tate— cuando nos facilite realmente el conocimiento y penetración de la comunidad humana; la legitimidad de los nuevos medios se evidenciará cuando éstos aporten algo más que una comunicación mecánica y supongan una extensión efectiva del campo de comunicación espiritual. "La gran batalla de hoy —concluye el poeta y ensayista norteamericano— se libra entre la sociedad deshumanizada del secularismo y la eterna sociedad de la comunión de los espíritus humanos."

SARTRE. *"Sin que le detenga ninguna preocupación ética"*

Puesto que la comunicación es irrenunciable, pero la insumisión se mantiene en pie, ¿cómo hacer compatible la rebelión con la comunión? Y aquí pasamos insensiblemente al segundo de los enunciados, que en realidad, por contener ambos, debiera asumir la prioridad. No "rebelión y comunión", sino "¿rebelión y comunión?". ¿O acaso son compatibles ambas actitudes? ¿Cómo hacer conciliable este afán de comunión profunda —vertical y no horizontal, en suma— con el espíritu de rebelión, asimismo irrenunciable, resorte capital en tantas vidas y obras animadas de intención trascendental? El dualismo y aun la pugna se hacen en este punto todavía más intensos. Recordemos cuál es la posición ambigua del escritor,

"La agresión en legítima defensa" (Dibujo de J. C. OROZCO)

SIMONE DE BEAUVOIR

del artista contemporáneo: una sublevación profunda, casi instintiva, contra la sociedad y la vaga nostalgia de una comunión plural. En estas circunstancias sucede —nos recordaba la ponencia respectiva— que ante la ineficacia de la rebelión metafísica y los desastres de la revolución social, mas como intentando responder a aquella sed de comunión, las doctrinas totalitarias proponen e imponen conformismos. De aquí algunas falsas alternativas: ¿resistirse o asentir?, ¿rechazo global o regimentación implacable?, ¿decir "sí" a todo o decir a todos "no"? ¿Cómo mantener, en suma, y a la vez, los valores permanentes de rebelión y comunión? ¿Cómo salvar esta tensión permanente y conseguir, mientras subsista, que su pugna sea fecunda y no esterilizadora?

Advirtamos ahora este contraste llamativo: mientras, por un lado, lo que podríamos llamar "la religión de la revuelta" se hace cada día más contagiosa, por otro lado —mas por los mismos sujetos— no cesa de predicarse la mística de la comunión. Pero, de la contradicción humana,

con perfiles patéticos, a la ambigüedad filosófica no hay más que un paso. En principio, ¿qué otra cosa es el hombre que se subleva, sino un insolidario? Su justificación —y aun su grandeza— está en que al rebelarse contra un orden aparente no pretende disociarse sino buscar una nueva solidaridad. Y sucede en muchas ocasiones que para edificar y sostener esta solidaridad ha de apoyarse en conformismos: es decir, pronto pone toda su energía en sofocar violentamente otras rebeliones. Esfuerzo inútil y suicida a la postre, puesto que no se quiebra impunemente un ciclo histórico. Clásico y con numerosos ejemplos en la literatura, es el caso del revolucionario —más o menos genuino, desde luego, puesto que la palabra sirve para todo, inclusive para cubrir las más flagrantes regresiones— que una vez instalado en el poder se convierte automáticamente en contrarrevolucionario. Caso que al repetirse igualmente en la vida real puede autorizarnos, sin ninguna malicia, a sospechar si la "revolución" no será el medio más reprobable e inútil de intentar cualquier cambio. En todo caso, lo evidente es que el tránsito del rebelde al revolucionario se traduce habitualmente en una dimisión humana. Aunque el principio de la rebelión sea legítimo y aun noble —por cuanto supone un rechazo del mal y de la injusticia—, no todas las rebeliones —según advirtieron varios oradores en el Congreso por la Libertad de la Cultura— son buenas ni valederas; muchas de ellas, antes que traducirse en una mayor libertad y dignidad del ser humano, suelen degenerar en infamias y reglamentaciones. Indudablemente —como señaló Czeslaw Milosz— esta impureza de la revuelta, tan característica de nuestro tiempo, ocasiona que el escritor suele replegarse con frecuencia en el silencio o en la evasión. Sin olvidar —agregaremos— los riesgos de un equívoco: dividido como —mal que nos pese— está el mundo en dos bloques, el hecho de alzarse contra uno de ellos sugiere inmediatamente la apología del otro. Pero en realidad no es así, y el asentimiento a ciertos principios superiores, en modo alguno implica renuncia a la facultad de criticar abiertamente los desafueros, dondequiera que se produzcan.

Aunque el nombre de Albert Camus fuera escasamente pronunciado, el recuerdo y el influjo de sus reflexiones sobre *El hombre rebelde* no dejaron nunca de gravitar en los debates. Otra cosa hubiera sido injusticia. Pues es innegable que su libro sobre esos temas ha contribuído a iluminarlos con nuevas luces, abriendo perspectivas inéditas, y constituye una aportación verdaderamente capital. Nadie como él ha mostrado en toda su crudeza las dos fases consecutivas de la rebelión, tanto de la rebelión política como de la metafísica, es decir, la del hombre que se alza no contra las leyes de los déspotas sino contra la condición a que se le somete en cuanto ser humano. Aun sin dejar de exaltar esta última, Albert Camus muestra, al final de su recorrido histórico, cómo hemos llegado al momento en que "la rebelión alcanza su contradicción más extrema, y está amenazada o bien de perecer con el mundo que ha suscitado, o bien de reencontrar una fidelidad y un nuevo impulso". Y subraya: "La revolución, para ser creadora, no puede prescindir de una regla, moral o metafísica, que equilibre el delirio histórico." De lo contrario, será puro nihilismo o degenerará irremisiblemente en un apetito de dominación, en la más tremenda voluntad de poderío. ¿Significa esto negarse a la historia, al reconocimiento de lo ineluctable?

En la interpretación de este punto radica fundamentalmente el nudo de la famosa polémica que ha situado en posiciones radicalmente hostiles a Camus y a Sartre. Este último, adherido a la "historia", (entendida ésta como aceptación de la necesidad y, en último extremo, como justificación de lo peor), sin que le detenga ninguna preocupación ética; Camus, avistando ciertos valores de eternidad, partidario, en suma, de la no violencia ("la opción —escribe textualmente— queda abierta entre la gracia y la historia, entre Dios y la espada"), antepone a todo

CAMUS. *"Oponiéndose a la desmesura del terror"*

la moral, es decir, no vacila en mostrarse como una conciencia pura, como un moralista. Sin negar lo histórico —según se le ha reprochado— niégase a hacer de ella un absoluto, entiende que "el servicio de la historia por sí misma conduce al nihilismo". Y ello se debe a que la presencia de la historicidad —definida existencialmente por Jaspers como "la unidad de lo temporal y lo eterno, reconocimiento de que lo eterno se define como fenómeno en el tiempo"— lleva anexa fatalmente la razón, "pero la trascendemos —escribe el mismo filósofo— al adquirir conciencia de su carácter gracias a la razón". Sin ella, la historicidad pura es una suerte de catastrofismo, justificativa de todo, en último extremo. Un ejemplo bastará a ilustrar esta diferencia. Para Camus, la existencia de los campos de concentración soviéticos, con sus veinte millones de presidiarios, es algo que condena inapelablemente a un régimen. Para Sartre no pasa de ser algo desagradable, pero que en nada le perturba para seguir mirando con ojos esperanzados o amistosos el mismo régimen. (En *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir, queda reflejada novelescamente esta pugna de conciencia). Mejor dicho, entiende que la condena explícita de tal hecho, equivaldría a "llevar agua a los grandes molinos de la explotación capitalista", según ha traducido a términos corrientes Thierry Maulnier, en un ensayo de lógica impecable y argumentación implacable. Ninguna posibilidad de avenencia, por lo tanto, entre un moralista puro y un pragmatista resuelto, entre Camus y Sartre. Son dos actitudes legítimas —se podrá pensar en último extremo— que responden a dos tipos de temperamentos diametralmente opuestos. Sí, pero al cabo, la única actitud rigurosamente intelectual, no sólo humana —en cuanto implica una cabal dignidad del espíritu— es la primera... La otra, a fuer de ser presuntamente realista, desemboca en las más frías y crueles abstracciones. Se le ha reprochado a Camus —como argumento supremo por parte de los pragmatistas— su ineficacia, moverse en el limbo de la pureza abstracta. Al contrario, el sentido de la mesura mediterránea que Camus exalta, oponiéndose a la desmesura del terror, tiene un fuerte asidero humano. El pecado de abstracción estriba, contrariamente, en disecar —o escamotear— intelectualmente la realidad, en supeditar a tesis sectarias el valor irreemplazable de cada existencia humana. Recordemos con cuanta vehemencia Unamuno se alzaba contra la idea descarnada, contra la "ideocracia" y todo aquello que disminuyera el valor-hombre.

De ahí la inequívoca conclusión que da Camus a su *Hombre rebelde*, al escribir que "la revolución sin honor, la revolución del cálculo que prefiere un hombre abstracto a un hombre de carne, niega el ser, pone precisamente el resentimiento en el lugar del amor... Ya no es rebelión ni revolución, sino rencor y tiranía. Entonces, cuando la revolución, en nombre del poder y de la historia, llega a ser una mecánica asesina y desmesurada, una nueva rebelión se hace sagrada en nombre de la mesura y de la vida".

Pero, ¿es posible ya una nueva revolución que merezca rectamente este nombre? Ortega y Gasset publicó hace años —exactamente en 1923— un ensayo titulado *El ocaso de las revoluciones*. Todo ciclo histórico —resumimos— pasa de un estado de espíritu tradicional a un estado de espíritu racionalista, y de éste a un régimen de misticismo, más exactamente, de superstición. El primero es "un mecanismo de confianza, porque toda su actividad consiste en apoyarse sobre la sabiduría indubitada de lo pretérito". El alma racionalista "pone su fe en la energía individual, de que es la razón momento sumo". Pero este propósito de suplantar la fe con la idea está siempre condenado al fracaso. Entonces, el espíritu "incapaz de mantenerse en pie por sí mismo "se ase como un náufrago a alguien que le ampare. O dicho de otra forma: "el hombre siente un increíble afán de servidumbre". El ciclo de las revoluciones ha terminado. "Tal vez —finaliza Ortega— el nombre que mejor cuadra al espíritu que se inicia tras el ocaso de las revoluciones, sea el de espíritu servil."

Véase por dónde la conclusión de este esquema viene a coincidir sorprendentemente con el punto adonde arriban las tesis últimas de Camus tras sus lúcidos análisis sobre la trayectoria de las revoluciones. "Todo revolucionario —escribe éste— acaba en opresor o en herético. En el universo puramente histórico que escogieron, rebelión y revolución desembocan en el mismo dilema: la policía o la locura." Vuelva el lector los ojos a sus alrededores y encontrará más de un ejemplo turbador.

Hubo, muy significativamente, un aspecto que apenas fué rozado al discutir el tema "Rebelión y comunión": la rebelión puramente artística. Sin duda, este olvido muestra una vez más hasta qué punto pesan y dominan, aun en los hombres de letras, las preocupaciones extraliterarias. Inclusive el mismo Albert Camus, en *El hombre rebelde*, desflora más que agota las relaciones entre el arte y la rebelión. En todo caso, las páginas más valiosas sobre este punto hay que ir a buscarlas a aquellos otros capítulos que el autor consagra a Lautreamont, a Rimbaud, a los superrealistas y donde desinfla mitos o reduce a su justa medida cier-

ROGER CALLOIS. *"Sanear el léxico"*

Foto de M. ALVAREZ BRAVO. *"El valor insustituíble de todo ser humano"*

tos valores. Su filípica viene a significar la condena de la rebelión gratuita hecha por la rebelión trascendente. Se alegará, después de todo, que lo estético —visto desde un plano superior— queda incluído en lo ético y, a su vez, todo ello, englobado en un planteamiento filosófico. Fenómeno curioso y muy significativo de este tiempo es el que Camus ha llamado la "locura ascética" del artista, la tendencia de gran número de ellos si no a renegar del arte, si a verlo disminuído, con remordimientos, como solicitando excusas. Esta actitud es muy propia de los artistas que impropiamente se llaman a sí mismos "revolucionarios", aunque, por cierto, en nada suelen revolucionar el arte, antes al contrario, se afanan en mantenerlo estático o en llevarlo a las peores regresiones. ¡Curiosa, enorme contradicción! Para ese género de artista, todo es subvertible, pero fuera del arte. La realidad, para ellos, no es un punto de partida, sino una meta absoluta. Y aun esa realidad deberá estar presentada bajo cierta luz, preferentemente optimista, con los papeles bien clasificados en cuanto a los personajes, de tal modo que no haya equívoco y que los réprobos no resulten más simpáticos que los justos. De ahí que todo alzamiento contra la realidad, contra esa realidad, "se haga sospechoso a la revolución totalitaria", según escribe Camus. Ello explica, según él mismo, por qué el realismo "sea la estética oficial de una revolución de la totalidad". Empeño radicalmente opuesto a la busca de la unidad, dentro de la diversidad del mundo, a que se aplica el artista libre. Para éste, la rebeldía contra lo real se identifica con la exigencia estética, ya que en definitiva tiende a rehacer el mundo por su cuenta, dotándole de un sentido coherente y personal.

RIMBAUD

Al margen de esas coacciones, y aun en los lugares donde el artista puede manifestarse con espontaneidad, es innegable que en los últimos años se ha producido una disminución, por no decir una carencia, del espíritu revolucionario en lo puramente artístico. ¿Qué quiere decir esto? ¿Acaso deberemos pensar que —salvo mínimas excepciones— esta es la hora de los conformismos estéticos y de las rebeliones sociales o, en último caso, de la sublevación metafísica? Sin ánimo de examinar aquí todas las posibles perspectivas del tema, adviértase este rasgo: Una sociedad, una comunidad puede seguir viviendo sin espíritu de rebelión, con tal —de más está agregarlo— que el conformismo sea auténtico y espontáneo . . . , aunque esta suposición linde con los dominios de una Arcadia inencontrada. Pero ningún arte, ninguna literatura puede seguir viviendo sin un fermento de insumisión, so riesgo de marasmo o acabamiento. Una sociedad puede llegar a cierto estatismo feliz; un arte, opuestamente, es por esencia dinámico, está siempre en proceso y evolución; el descubrimiento —o redescubrimiento— de nuevos estilos es, en cierto modo, su razón más fecunda de ser. ¿Supone tal decir una apología del disconformismo a ultranza, la glorificación ideal de un ingenuo "perpetuum movile"? En modo alguno: las creaciones estéticas capitales valen tanto por lo que suman del pasado como por lo que anticipan del porvenir. Pero tampoco habrá de malentenderse esta fórmula como el panegírico de un arduo sincretismo. Las creaciones genuinas lo son principalmente porque, a cada vuelta de los tiempos, inventan su fórmula. De la creación lograda a la obra malograda, en el plano artístico, hay aproximadamente la misma distancia que en el otro plano media entre la rebelión justiciera y la revolución victimaria. Y si ya en este punto quedó reprobada la revuelta cruel, inútil o equívoca, no menor censura habrá de merecernos la rebelión artística que lejos de sumar, resta, que en vez de enriquecernos tiende a empobrecernos espiritualmente. Y no hablemos de aquella que se agota en mimetismos, en parodias de rebeliones. No hablemos tampoco de los rebeldes por procuración, de los aprovechadores, de quienes sin el menor esfuerzo, pero con todo descaro, se apropian —exteriormente, pues de ahí no es posible pasar en las rapsodias— de las formas inventadas por otros, a lo largo de difíciles exploraciones y heroicos procesos estilizadores. Cierto que el arte es tanto continuación como inauguración, pero en este plano la rebelión no reparte dividendos, y quien quiera ganarlo todo deberá empezar por perderlo todo.

ROMPIENDO LANZAS con ALBERTO EINSTEIN

Por Samuel KAPLAN

Relato que me hizo el profesor Carlos Graef Fernández, director del Instituto de Física de la Universidad Nacional Autónoma de México, y anteriormente profesor de Teoría de la Relatividad de la Universidad de Harvard.

(Traducción de la revista American Scientist. Vol. 44, Nº 2, abril de 1956).

¡EINSTEIN ha muerto! Este acontecimiento profundamente triste evoca en mí el recuerdo de una conversación inolvidable que tuve con el científico supremo de nuestra era.

"Mi corazón latía con violencia cuando llegué a la casa número 112 de la calle de Mercer en Princeton, Nueva Jersey. Iba yo a defender las ideas de mi difunto amigo el profesor George David Birkhoff frente a Albert Einstein. Pero quizás no sepa usted quien era Birkhoff. George David Birkhoff fue Jefe del Departamento de Matemáticas de la Universidad de Harvard, y uno de los diez más grandes matemáticos de todos los tiempos.

"Y permítaseme decirle que Birkhoff conocía perfectamente el alcance de su capacidad científica, como puede usted juzgar por las palabras que cambió con el profesor Luis Enrique Erro, director del Observatorio Astrofísico Nacional de Tonanzintla, Puebla.

" 'Profesor Birkhoff' dijo Erro, 'espero que el gobierno de los Estados Unidos nos siga mandando hombres de ciencia de su talla'.

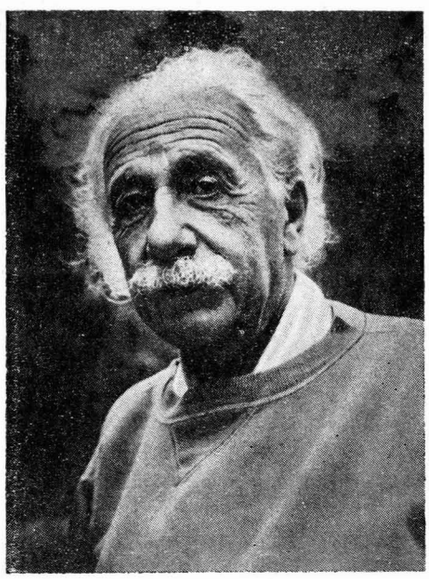
"La sorprendente contestación de Birkhoff fue 'Profesor Erro, en los Estados Unidos yo soy el único hombre de ciencia de mi talla'.

"Quiero agregar a esto las palabras que pronunció el doctor Norberto Wiener, quien es actualmente uno de los más grandes matemáticos nacidos en los Estados Unidos, en las honras fúnebres de Birkhoff, en la capilla de la Universidad de Harvard: 'El era el primero de nosotros y aceptaba el hecho. No era modesto'.

"Mi primer contacto con Birkhoff fue cuando visitó México en 1942. Hizo un discurso en español en el que se atisbaba su potencia intelectual. ¡Imagínese!, habiendo aprendido español en forma autodidáctica en Cambridge, Mass., y después de practicarlo apenas tres semanas en México, habló en forma tan elocuente que fascinó a todos los mexicanos que lo escuchamos. Su discurso fue una auténtica improvisación. ¡Qué hazaña tan notable!

"Estaba yo frente a la puerta de la casa de Einstein en aquel diciembre de 1944, para romper lanzas con él, sobre la nueva Teoría de la Gravitación de Birkhoff; una teoría que choca de frente con la famosa Teoría de la Relatividad General de Einstein.

"¿Por qué es tan importante una teoría de la gravitación? Pues verá usted. Una teoría de la gravitación es una explicación racional de los movimientos de las estrellas, de los planetas, de los cometas — en fin de todos los cuerpos celestes. Una teoría de la gravitación es importante porque nos permite *predecir el porvenir del universo.* Usted admitirá seguramente esta importancia, si se detiene



"Einstein me saludó con una sonrisa."

a pensar que la teoría de la gravitación permite calcular las posiciones futuras de todos los cuerpos celestes y sus estados de movimiento.

"Tenga usted en cuenta que actualmente se utilizan tres teorías de la gravitación: la de Newton, la de Einstein y la de Birkhoff, para efectuar cálculos relativos a fenómenos físicos... Por más de tres siglos dominó la Teoría de Newton; después ocurrió algo de una formidable significación: Einstein, el gran iconoclasta, le dio un golpe que la dejó temblando.

"¿Que cómo? La historia empieza en 1905 con su majestuosa Teoría de la Relatividad Especial. Esta doctrina nos da la clave para la explicación de los fenómenos de la propagación de la luz, de la electricidad y del magnetismo. La Teoría de la Relatividad Especial es una revolución radical en la ciencia. Ella forzó a los atónitos hombres de ciencia a descartar los conceptos newtonianos de espacio y de tiempo; los forzó a revisar sus ideas sobre el movimiento. Las ideas de Einstein modifican hasta la noción que teníamos de cómo se mueve la tierra alrededor del Sol; este planeta en que vive esa criatura constructora y destructora que es el HOMBRE.

"Permítame darle un ejemplo de lo que esto significa.

"Supongamos que un astrónomo situado en la tierra explora el cielo con su telescopio en 1957, y que de pronto contempla el maravilloso espectáculo de la explosión de una Nova. Después de hacer sus cálculos llega a la conclusión de que la explosión estelar se realizó el 6 de agosto de 1945 a las 8 horas 15 minutos A. M. (Fecha de la destrucción de Hiroshima por la explosión de una bomba atómica.)

"En otro planeta, por ejemplo en Venus, otro astrónomo observa la explosión de la estrella —el nacimiento de la Nova— y la destrucción de Hiroshima por la bomba atómica. De acuerdo con Newton, el astrónomo de Venus encuentra que las dos explosiones ocurrieron simultáneamente. Según Einstein, los cálculos del astrónomo de Venus le muestran que una de las explosiones ocurrió primero y la otra después, porque *Venus se mueve con respecto a la Tierra* sobre la que se encuentra el primer astrónomo.

"Todo esto está muy bien. Pero en 1916 Einstein construyó una nueva teoría: la Teoría de la Relatividad General, y se expuso a una avalancha de críticas. ¿Por qué? Porque la Teoría de la Relatividad General no es la continuación lógica de la Teoría de la Relatividad Especial. Las dos teorías forman una pareja discordante.

"En la Teoría de la Relatividad Especial Einstein supone un espacio llano. Pero fíjese usted que en la Teoría de la Relatividad General tiene que postular, por el contrario, un espacio curvo, para explicar los movimientos curvilíneos de los planetas. Por años Einstein y sus colaboradores han tratado de fundir las dos teorías. Su meta ha sido la teoría unificada del campo; pero hasta ahora no se ha logrado una unión satisfactoria.

"En 1942 llegó la nueva Teoría de la Gravitación de mi paternal amigo George D. Birkhoff con la fuerza de una marejada.

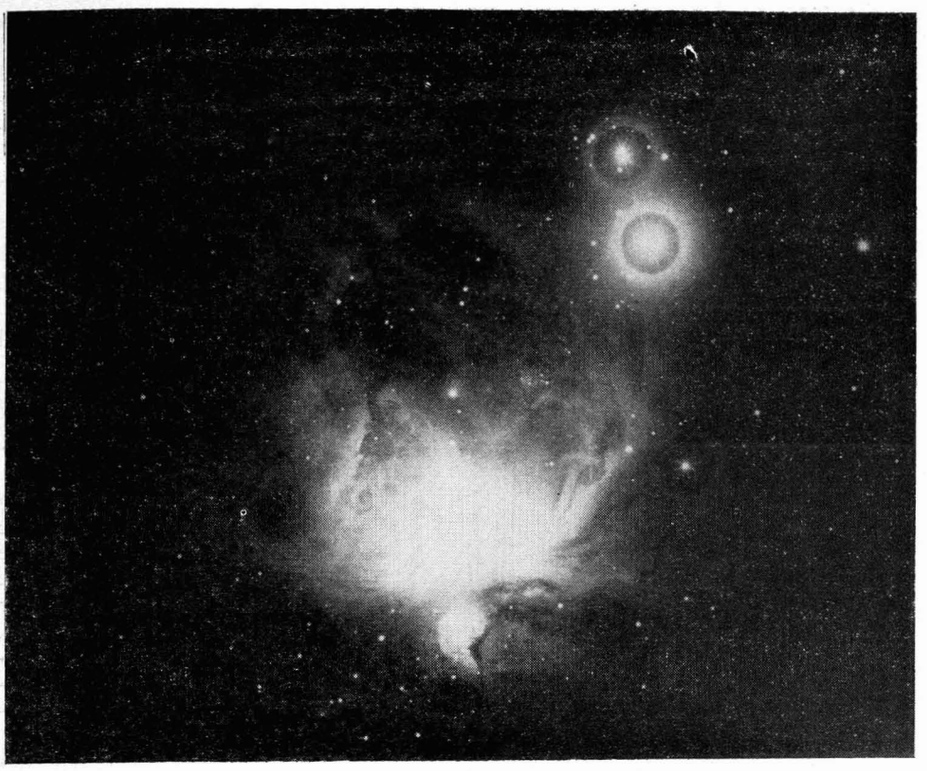
"La nueva teoría explica lógicamente todos los fenómenos gravitacionales que se escapan a las teorías de Newton y de Einstein. Citamos como ejemplo el movimiento de una estrella en torno de otra, fenómeno que no tiene explicación en las otras teorías.

"Usted aquilatará el alcance de la nueva teoría si considera que Birkhoff parte de la Teoría de la Relatividad Especial de Einstein, y la amplía hasta formar un sistema que explica los fenómenos relacionados con la luz, la electricidad, el magnetismo, la caída de los cuerpos, el movimiento de los planetas y de los cometas. La nueva teoría da una explicación unificada de los más diversos fenómenos.

"En la Teoría de Birkhoff se supone que el tirón gravitacional que el Sol ejerce sobre la Tierra y sobre los otros planetas, viaja con la velocidad de la luz en el espacio. También la atracción que la Tierra ejerce sobre la Luna viaja con esa velocidad. Se supone además que la atracción gravitacional que un cuerpo ejerce sobre otro depende de las velocidades con las que éstos se mueven. Estos son rasgos característicos de la Teoría de Birkhoff.

"¿Qué ventajas tiene sobre la Teoría de la Relatividad General de Einstein? La matemática de la Teoría de Birkhoff es mucho más simple. La Teoría de Birkhoff está más de acuerdo con el sentido común; no introduce propiedades peculiares como la curvatura y finitud del espacio físico.

"En la época en la que Birkhoff empezó a trabajar con científicos mexicanos (Birkhoff llegó a la Universidad Nacio-



Nebulosa de Orión

Galaxia de Andrómeda

nal de México como profesor visitante enviado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos), su teoría todavía no tenía una fundamentación matemática rigurosa. Alberto Barajas, que es ahora Director de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional de México, se dedicó a esta tarea.

"Haga usted un esfuerzo de imaginación y piense que está abandonado en compañía de un científico en una astronave, mucho más allá de la estratósfera, en el espacio interestelar. Imagínese que esa astronave está cerrada, que no tiene ventanas que permitan contemplar el mundo exterior, y que además carece de medios de propulsión, estando abandonada a las fuerzas de la gravitación. Dentro de la astronave desaparecen los efectos gravitacionales. Un campo gravitacional se puede aniquilar totalmente moviéndose en forma adecuada dentro de él. Por otro lado se puede crear un campo gravitacional moviendo la astronave. El Principio de Equivalencia de Einstein afirma que se puede generar un campo gravitacional para un observador, moviendo el sistema de referencia en el que éste está situado.

"Con enorme satisfacción demostró Alberto Barajas que el Principio de Equivalencia de Einstein vale también en la Teoría de Birkhoff. Con esta hazaña puso los cimientos firmes en los que ahora descansa la teoría.

"Mientras tanto estaba también yo trabajando en una aplicación de la Teoría de Birkhoff a fenómenos astronómicos.

"Cuando en una noche despejada contempla usted el cielo a simple vista, ve usted muchos puntos brillantes que parecen estrellas individuales. De hecho solamente una tercera parte de esos puntos son estrellas simples; las otras dos terceras partes son sistemas múltiples, de dos, tres o más estrellas. En estos sistemas giran las estrellas que los componen, unas alrededor de las otras.

"En los sistemas compuestos de dos estrellas, se llama 'línea de los ápsides' a la recta que las une en el momento que están más cerca una de la otra. Usando la Teoría de Birkhoff deduje que la línea de los ápsides gira lentamente en un plano. Tuve el honor de resolver así el problema de los dos cuerpos dentro de la nueva teoría de la gravitación, habiendo calculado completamente los movimientos de las estrellas en los sistemas dobles.

"Debo agregar que en la Teoría de Einstein sólo se puede resolver el problema de los dos cuerpos haciendo hipótesis muy traídas de los cabellos.

"Usando la Teoría de Birkhoff como guía, estudié los movimientos de las galaxias en el universo.

"¿Es usted un aficionado a la astronomía? ¡No!, ¡qué lástima! A usted debe parecerle que las estrellas están dispersadas al azar en el Universo. Pero la realidad es muy diferente. Las estrellas se agrupan en sistemas llamados galaxias. Estos sistemas no son nada insignificantes. Nuestra galaxia —a la que tiene el honor de pertenecer el Sol con su corte de planetas—, contiene aproximadamente doscientos mil millones de estrellas.

"Vistas desde nuestra galaxia, todas las otras galaxias parecen alejarse de nosotros.

"La luz; que viaja con una velocidad de 300,000 kilómetros por segundo, necesita

mil millones de años para llegar a nosotros de la galaxia más lejana que se ha podido retratar. A esta galaxia parece que no le gusta la vecindad de nuestra Tierra en la que acaecen guerras cada cuantos años, pues se aleja de nosotros con una velocidad de sesenta mil kilómetros por segundo.

"Quiero decirle que la Teoría de Einstein no puede decir, sin el auxilio de observaciones, si las galaxias se alejan unas de otras, o si se acercan unas a otras. Este no es el caso de la Teoría de Birkhoff. En ésta se predice que las galaxias deben alejarse unas de otras, y se excluye el caso de que se acerquen unas a otras.

"Yo encontré, dentro de la Teoría de Birkhoff, las leyes del movimiento de las galaxias y de los 'fotones'. Estos últimos son los portadores de la energía luminosa. Usted se da cuenta de que las dimensiones de los electrones y de los átomos son extraordinariamente pequeñas. ¡Los fotones son más pequeños aún! Los fotones son 'corpúsculos' que atraviesan las gigantescas distancias que nos separan de otras galaxias, y que permiten a los astrónomos y a los físicos recibir noticias vitales que constantemente nos llegan de los sistemas estelares distantes.

"Usted puede comprender que yo sometí con muchísimo gusto mis resultados a mi amigo Erro. Este astrónomo distinguido los confrontó con el acervo de observaciones reunido por muchos años por los astrónomos de todo el mundo. Cuál no sería su sorpresa cuando encontró un perfecto acuerdo entre mis resultados teóricos y los datos de observación.

"Desgraciadamente la muerte impidió a Birkhoff el gusto de presenciar esta fase de la confirmación de su teoría por Erro y por mí. Birkhoff murió el 12 de noviembre de 1944. En la reunión de la Sociedad Astronómica Estadounidense de 1946 presentamos Erro y yo nuestros resultados al mundo científico.

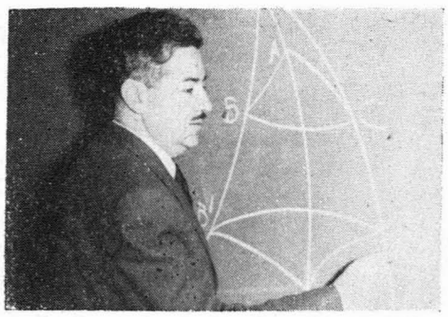
"En diciembre de 1944 era yo huésped del Departamento de Matemáticas de la Universidad de Princeton. Tuve un placer muy grande cuando Einstein me invitó a visitarlo y a discutir con él la Teoría de Birkhoff.

"Durante todo el camino a la casa de Einstein estuve pensando en Birkhoff. ¡Qué pérdida irreparable para el mundo! ¡Morir a los sesenta y dos años en la cumbre de su capacidad creadora! Los que nos dedicamos a la ciencia en México le estamos eternamente agradecidos. El había estimulado nuestras mentes, y había ganado nuestra admiración y cariño compartiendo con nosotros su rico acervo de ideas originales.

"Una sirviente me condujo a la biblioteca. Einstein me saludó con una sonrisa y con una mirada penetrante, pero amable. Después de un intercambio de cortesías, Einstein me dijo:

" 'Yo creo que la diferencia principal entre el punto de vista de Birkhoff y el mío, radica en lo que cada uno de nosotros considera que consiste la explicación científica de un sistema físico. ¿Cuál es su opinión en este asunto, Graef?.'

" 'Bien, consideremos un ejemplo concreto como el sistema solar', le contesté. 'Yo creo que una persona, que posee un conjunto de fórmulas que le permiten predecir con precisión el porvenir del sistema solar, tiene la explicación completa del sistema.'



ALBERTO BARAJAS, *Director de la Facultad de Ciencias*

CARLOS GRAEF, *relata la anécdota*

BIRKHOFF, *"una explicación del sistema solar"*

"Una persona que posee un conjunto de fórmulas"

"Con esto quería yo decirle —si usted es tan amable de seguirme— que la persona que puede predecir la posición exacta de la Luna, de Marte, de Venus, de Júpiter, de Saturno y de todos los otros planetas, asteroides y cometas, para todo futuro instante, ha entendido totalmente al sistema solar.

"Einstein no podía ocultar su impaciencia. '¿Cree usted realmente que una explicación consiste sólo en lo que usted afirma?'

" 'Sí, para nosotros, una explicación es solamente un conjunto de fórmulas que nos permite predecir con precisión el porvenir de un sistema.'

"Einstein mostró su desacuerdo con vehemencia. 'El conjunto de fórmulas que según usted es todo en lo que consiste una explicación, tiene que ser compatible con la filosofía de la naturaleza, para ser una verdadera explicación. De otro modo, ese conjunto es sólo un dispositivo expedito para predecir el porvenir de un sistema, pero no nos proporciona una verdadera compresión de su naturaleza.'

"Esta afirmación me hizo sonreír. Recordé que por milenios un pensador tras otro había tratado de forjar un sistema de ideas que incluyera en una doctrina única y armoniosa todas las explicaciones de la naturaleza. Cada doctrina tal había caído en ruinas, cuando un descubrimiento científico posterior obligaba a la mente del hombre a dar a luz un sistema de ideas radicalmente nuevo.

"Cada uno de estos sistemas de ideas se consideró como 'filosofía de la naturaleza' en los días en que estuvo en boga.

"En este momento estuve a punto de reír descortésmente. Recordé la 'filosofía de la naturaleza' que existía cuando Einstein publicó su Teoría de la Relatividad Especial. Esa filosofía de la naturaleza sufrió una transformación radical para adaptarse a las ideas que introdujo Einstein sobre el espacio y sobre el tiempo. Me pareció verdaderamente asombroso que el científico que provocó la mayor revolución en la 'filosofía de la naturaleza' invocara ahora a ésta como algo inmutable a la que *debían* someterse las teorías físicas.

"Por eso pregunté con aguda curiosidad: 'Profesor Einstein, ¿en qué forma exactamente excluye la filosofía de la naturaleza a la Teoría de la Gravitación de Birkhoff como una explicación del sistema solar?'

"Dijo Einstein: 'Para Newton, la causa fundamental del movimiento curvilíneo de los planetas era el Sol mismo. La gran masa del Sol en el centro del sistema, atrae hacia él a los cuerpos celestes que se encuentran en la vecindad. De este modo, la presencia de una masa en el espacio es la causa de las fuerzas que urgen a los planetas en sus trayectorias.'

" 'Pero la física contemporánea' continuó, 'ha abandonado ese punto de vista. Ahora consideramos la fuerza como primaria, como más fundamental. El físico puede medir esta fuerza directamente, como lo hace en la tierra. La ciencia contemporánea prefiere considerar estos entes físicos, como las fuerzas ejercidas sobre los planetas, como *fundamentales;* ya que éstas se pueden observar y medir directamente. En cambio prefiere considerar como derivada o secundaria una mag-

nitud como la masa del Sol, que no puede medirse directamente.'

"Einstein hizo una pausa para permitir asimilar su pensamiento, después dijo: 'Así pues verá usted, Graef, que una teoría construida para explicar el sistema solar tiene que empezar con el *campo de fuerzas, con las fuerzas que urgen a los planetas*. La masa del Sol mismo es una cantidad derivada, porque, como ya le dije a usted, no puede observarse o medirse directamente. Las cantidades primarias, las *fuerzas que urgen a los planetas,* apuntan todas a un centro. Consideramos que en ese centro hay una singularidad que llamamos 'masa del Sol'.'

" 'Como usted comprenderá Graef, esta masa se calcula a partir de las magnitudes medidas, a partir de las fuerzas que obran sobre los planetas.'

" 'Pero en la Teoría de Birkhoff', dijo Einstein meneando la cabeza, 'la causa fundamental de la gravitación es un líquido. Su punto de vista es un paso atrás. El retrocede a un ente inobservable y no medible como causa de la gravitación.' Otra vez movió su cabeza leonina en desaprobación, y agregó: 'En mi teoría, en cambio, la masa del Sol se deriva y calcula de los movimientos observados y medidos de los planetas.' Debo decirles que Einstein se refería a la hipótesis de Birkhoff de que toda materia está constituída de un fluido elemental llamado 'el fluido perfecto de Birkhoff'.

"Me quedé viendo a Einstein y pensé indignado: ¡Qué! ¿La Teoría de Birkhoff un paso atrás? Controlando mis emociones contesté:

" 'Profesor Einstein, yo no creo que siempre se pueda descartar el retorno a ideas del pasado diciendo que se trata de un paso atrás. Considere usted la teoría de la luz. Para Newton, un cuerpo luminoso emite partículas que son las portadoras de la energía luminosa, y que causan la sensación de luz cuando hieren la retina del ojo humano.'

"Yo me refería, como usted comprenderá, a la teoría de Newton que afirma que la luz consiste de corpúsculos diminutos que se mueven con una gran velocidad, y que son emitidos por las fuentes luminosas.

"Entonces continué: 'A esta teoría siguió la teoría ondulatoria de Huyghens que afirma que una fuente luminosa emite ondas que causan la sensación de luz cuando hieren la retina del ojo. No tengo que recordarle, profesor Einstein, que la teoría ondulatoria derrotó totalmente a la teoría corpuscular, todavía durante la vida de Newton, y que se impuso hasta nuestro siglo XX.'

"Con emoción creciente proseguí: 'Ahora quiero traer a colación un tema de primerísima importancia. ¿Quién es el principal responsable en que hayamos regresado a los corpúsculos como portadores de la energía luminosa?' Hice una pausa y vi fijamente a Einstein. Levanté mi mano derecha y señalando a mi interlocutor acusadoramente; le dije: 'Usted-profesor Einstein es ese hombre. Sin embargo, nadie puede objetar el uso del fotón en la física contemporánea.'

"Ansiosamente continué: 'el paso atrás que usted dio, ha sido en realidad un gran paso adelante en la física. Profesor Einstein, si usted hubiera aplicado el argumento de la 'filosofía de la naturaleza' que entonces dominaba, y que ahora aplica usted a la Teoría de Birkhoff, nunca hubiera usted podido introducir el fotón en la física.'

" 'Pero Graef', me dijo Einstein, 'el fotón, a pesar de ser un corpúsculo, no es como una piedra que puede usted arrojar por la ventana. Hay una gran diferencia entre mis fotones y los corpúsculos de Newton.'

"Inmediatamente repliqué: 'Profesor Einstein, el fluido perfecto de Birkhoff, aunque es un líquido, no puede beberse como una Coca-Cola. Hay una enorme diferencia entre el fluido perfecto de Birkhoff y un líquido común y corriente' ... En este momento sentí que nuestros puntos de vista eran irreconciliables.

"Se mueven con una gran velocidad"

"De pronto contemplan un maravilloso espectáculo"

"Einstein se levantó y me dió una palmada amistosa en el hombro. 'Graef', me dijo amablemente, 'Usted es un rebelde nato. Le deseo muy buena suerte. Adiós.' Nos despedimos con un apretón de manos.

"Y ahora esa mente incomparable guarda silencio eterno ... Amigo mío, ¿cuándo volverá el mundo a presenciar otra igual?"

Nota del Editor de la Revista AMERICAN SCIENTIST:

Hemos averiguado que sólo una minoría de los físicos están de acuerdo con el punto de vista de Birkhoff opuesto al de Einstein. Creímos sin embargo, que muchos lectores estarían interesados en esta historia humana del profesor Einstein, ya que ilustra, entre otras cosas, la urbanidad que observa en una controversia científica. Las siguientes observaciones del profesor Peter G. Bergmann del Departamento de Física de la Universidad de Syracuse, EE. UU., pondrán el tema tratado en este artículo en una perspectiva científica adecuada.

"El profesor Graef Fernández nos relata en esta anécdota fascinante una de las innumerables discusiones que el profesor Alberto Einstein sostuvo, tanto con científicos como con legos, sobre los fines últimos y sobre las nociones fundamentales de la investigación científica. Einstein nunca tomó muy en serio la Teoría de Birkhoff, porque no nos proporciona lo que él hubiera considerado como una teoría unificada, lógicamente y estéticamente satisfactoria, de los campos gravitacional y electromagnético. Einstein se formó esta opinión en conversaciones personales con Birkhoff y, como vemos, también con defensores de las ideas de Birkhoff.

"En lo que se refiere a la historia misma, creo que los lectores que no sean físicos deben saber que Einstein nunca consideró que sus propias teorías fueran inmutables o definitivas. Es bien cierto que la Teoría de la Relatividad General no es compatible con la Teoría de la Relatividad Especial, así como ésta última tampoco lo es con la Mecánica de Newton. Cada una de estas teorías desecha, en cierto sentido, la estructura conceptual de su predecesora. Pero cada teoría nueva contiene a su predecesora como una versión límite simplificada; después de todo una teoría nueva debe proporcionar los resultados correctos de las teorías anteriores, además de extender las fronteras de lo que somos capaces de entender. Durante los últimos treinta y cinco años de su vida, Einstein mismo estuvo buscando un mejoramiento de la teoría física, más allá de la Teoría de la Relatividad General. Es muy probable que él haya ensayado (y también descartado, después de examinarlas) un mayor número de teorías unificadas del campo que cualquier otro investigador de estas disciplinas.

"Todos estamos conscientes del carácter preliminar de la teoría de la Relatividad General, como acontece con cualquier teoría física; pero no perdamos de vista sus méritos reales. La Teoría de la Relatividad General da una explicación satisfactoria del movimiento de las estrellas dobles, incluyendo la precesión del perihelio. Es verdad que el tratamiento riguroso del sistema formado por una estrella doble es una flor relativamente tardía de la Relatividad General; fue logrado en 1938 por H. P. Robertson (que estaba entonces en la Universidad de Princeton). En la Teoría de la Relatividad General hay también fuerzas que dependen de la velocidad. Ya que la teoría se funda en la hipótesis de la equivalencia de las fuerzas gravitacionales e inerciales, tiene que dar origen a fuerzas gravitacionales que son semejantes a la fuerza llamada de Coriolis, que es un efecto inercial en sistemas de coordenadas en rotación.

"La Teoría de Birkhoff y la Teoría de la Relatividad General son también semejantes en que ambas conducen a la propagación de las perturbaciones gravitacionales con la velocidad de la luz. Debido a la baja velocidad de todas las masas gravitacionales grandes, los efectos no estáticos de la gravedad son difíciles de ob-

servar; en los casos en que la Relatividad General predice efectos pequeños observables, los astrónomos los han podido confirmar. El campo macroscópico principal que todavía está por explorarse es la estructura del universo.

"Se puede esperar que en los próximos cinco o diez años nuestro material de observación de los objetos extragalácticos se enriquecerá muy notablemente por las observaciones que se hagan en el telescopio reflector de doscientas pulgadas de Monte Palomar, y por las que se hagan por radioastronomía y también por las que se realicen desde bases extraterrestres. Entonces será posible poner verdaderamente a prueba la Teoría de Birkhoff, lo mismo que muchas otras teorías con implicaciones cosmológicas. Hasta que esto sea posible nos reservamos nuestro veredicto final."

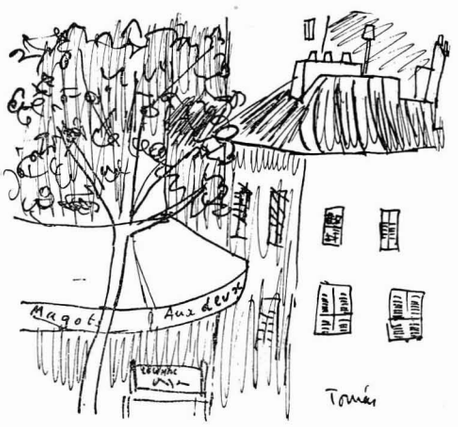
NOTA: Mi amigo el profesor Garret Birkhoff de la Universidad de Harvard, e hijo de George David Birkoff a quien yo tanto admiré, me escribió una carta en la que me aclara una de las anécdotas que se relatan en este artículo. Me dice Garret Birkhoff que su papá hizo un juego de palabras con la expresión "talla". Al afirmar George David Birkhoff que no había en Estados Unidos ningún científico de su "talla", se refería únicamente a su estatura física, pues ésta era muy considerable. Luis Enrique Erro interpretó el giro de "talla" como la estatura intelectual. George David Birkhoff se dio cuenta del error de Erro por su expresión facial, pero no tuvo tiempo de aclarar este asunto, habiendo llegado a su casa muy preocupado porque Erro podría haber tomado en serio su juego de palabras, como ocurrió. El profesor Garret Birkhoff me suplica que se incluya en el artículo presente una nota explicando el acontecimiento. C. G. F.

NOTAS DE VIAJE

Por Tomás SEGOVIA

I

París o el orden



CREO QUE entre las muchas cosas únicas o casi que tiene París, el orden es la más profunda y característica. Todo, desde los planos del metro y los letreros de los autobuses, hasta las gorras a cuadros de los obreros y las barbas de los estudiantes, pasando por la Academia, la Comédie Française y Pigalle, respiran voluntad de orden. París es el orden. Un orden que es estilo, que consiste en tener estilo, en ser reconocible. Hay un estilo de París, y hay unos estilos de ese estilo. El estilo general es tan envolvente y fascinante, que esos extranjeros, nórdicos, negros, asiáticos, que residen allí en gran número, acaban por ser los más parisinos de los parisinos. Son extremistas y celosos en su "parisinismo": están enamorados de él.

Todo se funde en este estilo, se empapa de él: la torre Eiffel acaba por ser gótica, "la Samaritaine" casi desaparece, el palacio Chaillot se acepta, y muchos confían en que el edificio de la O.N.U. acabará por no ser horroroso. El estilo le va dando a todo su lugar: los surrealistas, los existencialistas, los letristas tienen su lugar. Y todo busca su lugar, para sentirse explicado. En París no tener lugar es sentirse inexplicado. Allí, y sólo allí, pudo decirse: "el estilo es el hombre". A veces también casi llega a pensarse que el hombre no es más que estilo.

París no es la ciudad más grande, ni la más rica, ni la más interesante, ni la más densa, ni siquiera la más elegante del mundo. Pero es la más ciudad. Tiene el estilo ideal, el orden arquetípico de la gran ciudad. Es diverso y uno; pero no, como Roma, gracias a un profundo espíritu del desorden, sino con la unidad clara del orden. Un orden que es reconocer, reconocerse. A los tres días de estar en París reconoce uno el estilo de los diferentes barrios, adivina incluso a qué barrio pertenece la gente que va por la calle. Hay el estudiante con su *tuffel-coat* y su barba lineal; la estudiante con pantalones, greñas a lo Marina Vlady, labios pálidos y ojos pintados; la *midinette* con zapato bajo, permanente, vestido de percal; el joven industrial con suelas de crepé, camisa sport y Ferrari. Todo aquello parece gobernado en secreto por Racine y Molière, todos son tipos, todos insisten en el estilo que los caracteriza y casi los fundamenta; hasta el extravagante tiene su estilo de extravagante. ¿No ha dicho el mismo Camus, argelino y todo, que el estilo es la búsqueda de la unidad? Y si después impone ciertos límites, cierta "mesura" a la estilización, tal vez habrá que ver el origen de esta falta de entusiasmo en su tardía llegada a la capital. Malraux, se ve en seguida, es más parisino.

Esta preponderancia de la unidad de estilo tiene sin duda sus condicionamientos. Y en primer lugar, el aire y la luz. Las ciudades se amoldan a su paisaje, pero también a su aire. El aire de París es de lo más peculiar, alado, delicado, frágil. No se respira, se bebe como un vino ligero, fresco, alegre, que vivifica y reconforta. En París el reposo es el aire. Este es uno de los motivos de que se viva en la calle como en pocos sitios, de que haya centenares de cafés al aire libre, todos atiborrados. (Otro motivo es que mirar es una actividad sustancial.) Los vapores, humos, gases y todas las demás impurezas no logran quitar a este aire su carácter cristalino. A veinte metros de un gran bulevar el aire es ya otro, se aquieta en las callejuelas, transparente y campestre, mata los ruidos y los olores con una especie de frialdad casi moral. Es increíble la paz, la ligereza que coexiste con los más tremendos bullicios. Si entra uno en las callecitas que rodean Saint Séverin, entra uno en la Edad Media; pero entra uno solo, sin la época, que queda detenida en la bocacalle.

La luz que atraviesa este aire es irisada, perlada, de color de cuello de paloma fina. Roza apenas las cosas, difumina los colores hasta lo misterioso, escapa a las más perfectas cámaras fotográficas. Todo en esta luz se funde en un tono uniforme infinitamente matizado. Todo parece suavizado con un desgaste de moneda usada, hasta producirnos la impresión de haberlo sobado y manoseado personalmente: a veces cree uno recordar la sensación táctil de las estatuas de Notre-Dame. París tiene todo él el tono de su luz, y todo en París tiene el tono de París.

Pero también, sin duda, la búsqueda del estilo tiene sentidos más profundos. El que tiene un estilo claro se reconoce y sabe quién es. Saberlo demasiado precipita tal vez en el academicismo, que es seguramente el Escila y Caribdis del espíritu francés. Porque reconocerse no es conocerse. Los más extravagantes pintores, los más oscuros poetas son aceptados en París apenas se hacen "reconocibles". Pero dudo mucho que esto signifique verdaderamente que se los conoce. Y a veces esta especie de simplificación es un precio mucho mayor de lo que puede parecer; a veces para hacerse reconocible hay que desconocerse: traicionarse. Esa falta de amabilidad de que tanto se quejan los turistas es también una rigidez académica. Todo el que está cumpliendo una tarea se siente un poco celoso guardián del orden — es decir, un poco gendarme. Allí no hay más derechos, precisamente, que los "reconocidos". Lo cual, como es natural, no deja mucho lugar a la ternura.

Y sin embargo, ¿por qué fascina tanto no sólo París como espectáculo, sino también la *vida* parisina? ¿Por qué tanto joven, melenudo o no, suspira por ir a morirse de hambre a esta ciudad, donde es bastante difícil no morirse de hambre? Creo que París ha sido tanto tiempo el sueño de los artistas porque para ellos, a pesar de todo, vivir en el estilo es una liberación. Ellos saben lo que son: artistas; y lo saben más que nadie y lo son con más convicción que nadie. La vida del artista suele ser peculiar, acusada, consciente. Pero en casi todas partes esta peculiaridad es lo que hace que no se le acepte, mientras que en París esto es estilo, casi el estilo ideal; desde el momento en que es reconocible, se le reconoce. Su pobreza

misma tiene un lugar, y uno de los más indiscutidos. París bien vale una miseria.

Ahora bien, creo que algo de esto puede encontrarse en todos los parisinos en general —incluso, con un poco de buena voluntad, en los mismos gendarmes. Las limitaciones y hasta las mixtificaciones del "estilo" son de sobra conocidas, no vale la pena insistir. Tratemos de ver si tiene alguna justificación, por relativa que sea. Me parece que el parisino ama su estilo, en parte, porque encuentra en él una libertad, una liberación personal. Porque el estilo no es la uniformidad, sino casi lo contrario. Claro que hay muchas maneras de conocerse, pero esto no quiere decir que el estilo no sea una de ellas. El parisino expresa en su estilo quién es, y sólo reconociendo claramente esa expresión reconoce claramente quién es. Y quiere saber quién es para ser *alguien,* para poder tener historia personal. Hagamos incluso un poco de psicología del gendarme. El gendarme francés tiene fama de ser el más odioso del mundo. En ninguna otra lengua la palabra "gendarme" es un insulto tan violento como en francés. Ya sólo esto es, en cierto sentido, tranquilizador — para el intelecto, por supuesto. El que no es gendarme sabe perfectamente, "clara y distintamente" (como diría Descartes) lo que debe pensar del gendarme. Nunca se dejará confundir con él, ni dejará que él trate de asemejársele. En cuanto al gendarme mismo, es más odioso que otros porque es más gendarme; *quiere* ser gendarme y, en cierto modo, está orgulloso de serlo: eso le permitirá ser alguien, reconocerse, poder tener una clara biografía, una congruente historia de gendarme. No tendrá ya que buscarse, tiene una base sobre la cual edificar su vida como una obra de historia, como una obra de arte: como una obra, en definitiva. Es decir, como algo cuya esencia está en la voluntad de sentido.

El estilo es la historia. Antes de la *Ilíada* y la *Odisea* Grecia es prehistoria; su historia empieza con el "estilo homérico". Es muy posible que antes el pueblo griego fuera más creador, más fuerte, más todo; pero después es más griego, después empieza su historia. Sólo cuando este pueblo se ha reconocido puede *libremente* hacer de su destino su historia, crearse, ser un sentido. Esto es un ejemplo, pero ¿no puede aplicarse casi siempre?

En París, por lo menos, creo que sí. El obrero parisino es el más obrero de todos, más que el ruso, más que cualquiera. Vive como obrero, se viste como obrero; lleva gorra de obrero, zapatos de obrero, uñas negras de obrero; tiene bicicleta de obrero, lee periódicos de obrero, fuma cigarrillos de obrero. Sabe perfectamente cuáles son sus derechos reconocidos, y no dejará atropellar el más pequeño de ellos: es más fácil en una cola colársele a Monsieur Mollet que a un trabajador. Pero también, como es sabido, este obrero es seguramente el más culto del mundo, y (por lo menos en un sentido "académico") uno de los más inteligentes.

Lo mismo podría decirse de toda la vida, tan organizada, de París. Si se es modistilla se va a las Tullerías; si intelectual, al Flore o al Deux Magots; si estudiante, a pasear por el Boul'Mich; si *clochard,* debajo de los puentes. Los enamorados pasean al borde del Sena o miran París desde Montmartre; las parejas ricas toman café en Champs-Elysées; las señoras, pastas en el salón de té; los negros, ron en el Quartier Latin. Algo de esto se refleja en el cine. A menudo en las películas francesas nos sorprende la justeza de tono con que hablan los personajes, y admiramos al dialoguista. Pero es que ese tono está allí, marcado, logrado, definido,

en la vida diaria. El *argot* es más académico que muchas lenguas cultas. No hay más que transcribir, y transcribir fielmente, puesto que aquello es estilo y por lo tanto respetable. Y así es como las palabrotas más tremendas abundan en las películas francesas como la cosa más natural del mundo.

Todo esto es lo que hace que la fascinación de París sea tan fuerte y esté tan extendida. Aunque no sea la más profunda, es la más clara. La inteligencia francesa se esfuerza en reconocer. Vivir en un mundo de reconocidos es casi vivir en un mundo de reconciliados, aunque algunas veces se llegue a estilizar los rostros hasta hacerlos un poco máscaras. París es inteligencia en el sentido de que es asimilable. E incluso cuando esto no nos basta, cuando se nos despierta el hambre de cosas más irreductibles, más hondas, más oscuras y tremendas, creo que sentirnos rodeados de esta inteligencia nos conforta y da ánimos para esas empresas, aunque ella no las conozca.

Carta de Jean Louis Barrault

a SUS AMIGOS de FRANCIA

En México hemos revivido los días hermosos de Río, Buenos Aires, Chile, Londres y New York.

El Palacio de Bellas Artes de México posee más de dos mil plazas. En él hemos dado dos representaciones de cada pieza. Lo cual es un excelente resultado. Nuestra Embajada, bajo la dirección de su excelencia Georges Picot, se ha portado extraordinariamente. Hemos dado doce representaciones de abono y un "Homenaje a Claudel" que ha sido un triunfo. También visitamos la Ciudad Universitaria, verdadera ciudad moderna, construída en la falda de las montañas, en cuyo teatro (mil doscientas plazas) hemos dado delante de los estudiantes un espectáculo gratuito compuesto del primer acto del Misántropo, un recital poético de Claudel y algunas poesías y pantomimas. El contacto ha sido maravilloso. Los estudiantes, muy comprensivos y calurosos. Teníamos la impresión de alcanzar el objetivo mismo de nuestro viaje. Esta gira de teatro tomaba su sentido más profundo.

Hacía catorce años que en Bellas Artes la lengua francesa no había resonado (desde Jouvet); en quince días, el amor fue reanimado entre lo mexicano y lo francés.

En lo que me atañe, me han gustado particularmente las calles de México. Esas familias indias que se pasean: el padre y la madre tomados de la mano, seguidos de sus hijitos bien limpios y bien vestidos y a cual más bello. Uno percibe en esas familias, que parecen estar merendando sentados en la hierba, bajo la sombra de los árboles de los jardines, una gentileza, una ternura de los unos hacia los otros que es sorprendente y profundamente conmovedora.

Mucho he apreciado en Yucatán el arte maya, su ciencia astronómica, su encumbramiento espiritual, su pureza; de los zapotecas, su aristocracia severa y perfecta (Monte Albán, Oax.); el misterio oriental de los olmecas; la invención decorativa de los toltecas, la crueldad grandiosa de los aztecas, etc. Me he inflamado al ritmo de los músicos de Veracruz. Me apasionaron las orquestas de mariachis que nos acogieron desde nuestra llegada, y a nuestra salida nos fueron a despedir.

En resumen, que he sido conquistado por México yo que venía a conquistarlo.

(*Le Figaro Litteraire,* 26 de mayo de 1956).

ARTES PLASTICAS

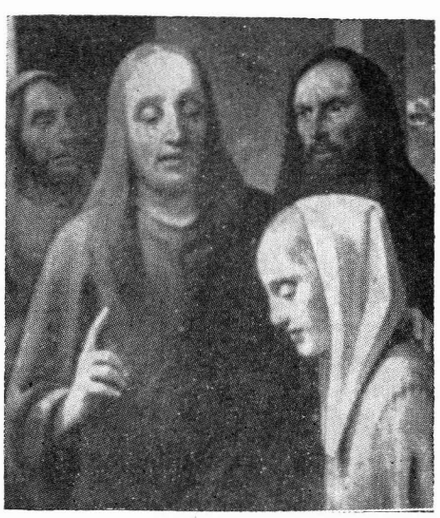
EL CASO DEL FALSIFICADOR VAN MEEGEREN

Por Jorge J. CRESPO DE LA SERNA

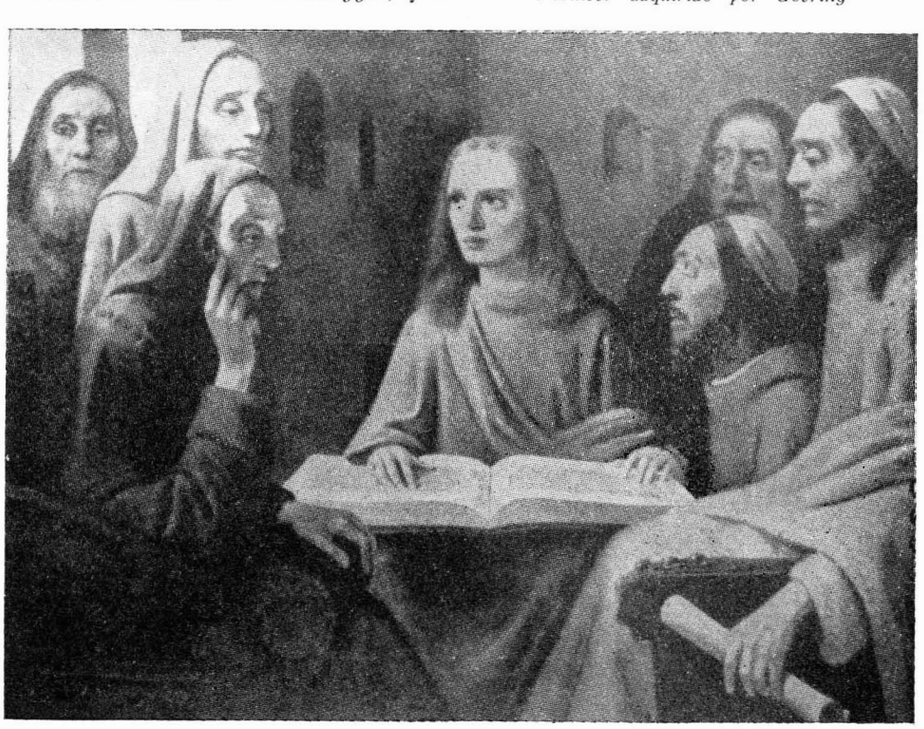
DEBO A MI amigo el crítico Carlo L. Ragghianti muchos de los informes que expongo a continuación y le doy por ello las gracias más rendidas. El escándalo artístico suscitado por el "affaire" *Van Meegeren* se desencadena, de hecho, el 12 de julio de 1945. De Holanda llega la noticia de haber sido arrestado dos meses antes un pintor que lleva su nombre, acusado de colaboracionismo con los nazis y específicamente, de haber vendido a Goering múltiples obras de arte. Los cargos son ciertos, pero más que el oprobio de la conducta traidora del hombre resalta su confesión de la superchería con la que engañó, no sólo a Goering, sino —lo que es más grave e inaudito— al propio estado holandés y a numerosos coleccionistas privados, con cuadros hechos por su mano, en el estilo de *Pieter de Hoogh, Frans Hals, Van Ostade, P. Neeffs, Terborgh,* y sobre todo, *Vermeer van Delft.* El fraude, según sus propias palabras, le produjo la exorbitante suma de dos millones de dólares en conjunto. Para probar su dicho pintó en la cárcel un cuadro: Jesús entre los doctores de la Ley, con el mismo carácter de Los Discípulos en Emaus (aparecido en el artículo anterior), y que fue adquirido en 1937 por el Museo Boymans, de Rotterdam, con la aprobación del Doctor Bredius, uno de los más destacados expertos en pintura holandesa del siglo XVI Tenía la misma analogía con el Lavatorio de pies, comprado por el gobierno holandés, años más tarde, con destino al Rijksmuseum de Amsterdam.

Los Discípulos en Emaus, de Vermeer (en realidad, de Van Meegeren) fueron saludados por la crítica mundial como una obra maestra del célebre pintor. No hubo discordancias. Se señalaron las similitudes directas con *Caravaggio,* y a propósito de la representación de las figuras evangélicas sin halos, sino como simples personas, alguien llegó a especular sobre una pretendida filiación de Vermeer con alguna secta religiosa, etc., fase que se halla también de modo obvio —se decía— en la Diana, el Cristo con Marta y María y la Pareja, y otras obras de la juventud del pintor. El estudio de Bredius en el Burlington Magazine (1937) hizo entrar el cuadro en todo estudio posterior sobre el maestro. Por cierto, la suma pagada por el museo Boymans fue de 170.000 dólares.

Después de la aparatosa escena del descubrimiento de las falsificaciones, a causa de la propia delación, probablemente hecha por el mismo estado psicológico del falsario, o sea su afán de ser admirado, como casi todos los malhechores, se formaron comisiones de expertos en arte y químicos y físicos para que examinaran todas las telas así como las inacabadas en el taller del desdichado pintorzuelo (habílisimo artesano y conocedor de técnicas, sin duda, pero incapaz de hacer valer sus propias creaciones, antes de su *genial* treta). ¿Por qué no se siguió ese mecanismo antes del engaño?, se preguntaría uno lógicamente. Acaso por la misma razón por la que se manda tapar el pozo después de pasado el accidente no previsto... Se ha visto que van Meegeren *sabía.* Aparte de la reconstrucción "a la manera de" tal o cual gran maestro holandés antiguo, lo que prueba que los conocía bien, manejaba todos los factores que contribuyen a deslumbrar a los incautos y a muchos "sabidores": telas viejas, marcos apolillados, resinas, colores usados entonces, simulación de restauros, betunes, veladuras ingeniosas, y por fin, hasta resquebrajaduras y grietas propias del tiempo. Mucho de esto fue puesto al descubierto por medio de fluorescencias, aplicación de rayos ultravioleta, radiografías y toda clase de reacciones físico-químicas. Se ha puesto en claro, asimismo, que la extraordinaria solidez de la materia pictórica en estas falsificaciones se debe al empleo de resinas artificiales con base de fenolforaldehidos (patentadas en 1907), y también se descubrió por ejemplo, el uso para los azules, del de cobalto, desconocido en el siglo XVI y XVII, pues data del XIX. El pintor sometía el cuadro a altas temperaturas, luego llenaba las grietas con una tinta, luego lavaba todo escupulosamente, aplicaba un barniz, lavaba éste parcialmente, y finalmente aplicaba una veladura de barniz dorado a todo el conjunto: la edad del cuadro era perfecta, y la materia firmísima. Es decir, resistía, y resistió —en realidad— exámenes y análisis no llevados hasta lo último sino, creo yo, hechos un poco por forma, y nada más.



VAN MEEGEREN. *Cristo y la adúltera, falso Vermeer adquirido por Goering*



VAN MEEGEREN — *Cristo entre los doctores, imitación de Vermeer ejecutada en la cárcel en 1945*

El personaje tiene una historia fantástica. Dotado de talento artístico, sin duda alguna, no siguió desde un principio los naturales pasos de todo el que se dedica a estos quehaceres. Se advierte que admiraba a los mayores de los siglos de oro del arte de los Países Bajos, y en vez de procurar hacer hoy un producto que, sin dejar de ser moderno en espíritu se les equipara, lo que hizo fue aplicarse a una precisa imitación de formas y temas. Esto no habría pasado de constituir una prueba de gran habilidad técnica, sin embargo, a no ser que, una vez dominado el mecanismo, firmó las telas con el nombre de los maestros que copiaba en el estilo. De ahí su gran pecado que pagó con su vida.

Nació en Deventer en 1889. En 1908 el padre lo envió a estudiar arquitectura al Instituto Tecnológico de Delft. Probablemente ahí aprendió a conocer muchos productos y procedimientos técnicos que después le sirvieron para su superchería magistral. Pero el joven Van Meegeren no estaba inclinado a construir edificios sino a pintar, así es que poco después lo encontramos como ayudante de un curso de Dibujo e Historia del Arte en Delft. Y, precisamente es en esta época cuando comienza ya a hacer sus precoces imitaciones: dos dibujos entintados con acuarela, representando un Interior de Iglesia y una Cocina rústica, a la manera de los pintores holandeses del siglo XVII, De Witte o Neeffs, Brouwer y Van Ostade. Dibujos realmente notables en su realización. De 1914 a 1932, ya casado y con numerosa prole, pinta y dibuja bastante, y con éxito. Llega a ser el pintor prefe-

rido de la burguesía pudiente, por su habilidad extraordinaria como retratista. En 1922 exhibe cuadros de temas bíblicos, con un gran éxito. Viaja por Bélgica, Francia, Italia, Inglaterra, visitando museos y galerías. Sus éxitos mundanos, su ansia de lujo y bienestar, su afán de placeres, y su temperamento sensual, le llevan pronto a excesos de todo orden. Abandona su familia, se divorcia y luego se casa con la actriz Jo van Walraven. Sin embargo, la crítica seria no le toma en consideración; en la consideración que él mismo querría para su obra. Se le tacha de "pintor de tercer orden" y no como él mismo se cree, adulado y ensalzado por los círculos snobs de la sociedad que frecuenta.

La crisis llega culminar en una situación violenta para su carácter, más bien débil e influenciable. En lugar de enfrentarse con los hechos y superarlos, ya que en realidad posee conocimientos poco comunes y gran pericia técnica, opta por extrañarse al país, y se establece en Niza, donde se enriquece sobremanera pintando retratos a los turistas ricos, con los cuales participa en una vida disipada. En 1935 empieza a hacer sus cuadros falsos, en gran escala. Vende muchos. Gana millones. Retorna a Holanda en el 39, y durante la ocupación, insensible al drama de sus compatriotas, se liga con los ocupantes —los nazis— y prosigue su vida de libertino sin freno. Lo demás, ya queda asentado. Condenado a una condena muy benigna —un año de cárcel— el desquiciado artista (un caso nato de esquizofrénico perfecto) se quita la existencia en diciembre de 1947.

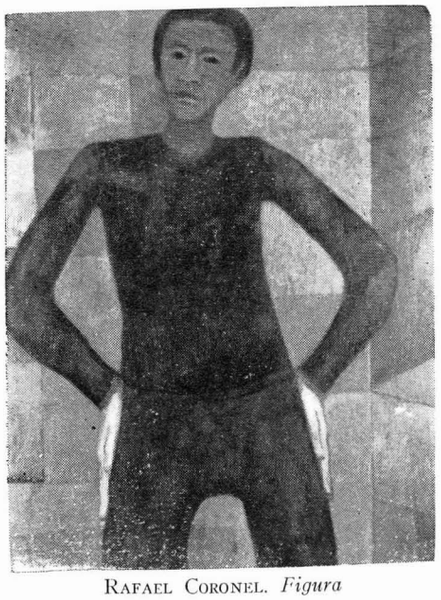
Se advierte que se trata de un hombre de cultura reducida y de inclinaciones hedonísticas desorbitadas, que nunca pudo o no quiso domeñar. Un "bárbaro semiculto e impersonal provisto de ingenio natural y de excepcionales medios técnicos". Así le llama Ragghianti. Y, discurriendo sobre algunos pormenores de lo que pintó, le encuentra, aún en sus mejores imitaciones, y poniendo en ello gran atención, una mezcla de influencias y maneras de pintores menores del siglo XI, una como propensión a cierta dulcedumbre de rasgos, dentro de lo formal que se va repitiendo en casi todo lo que hizo. Sus retratos estaban pintados —eso sí— con una pincelada ancha y pastosa, pero el estilo es ese que caracteriza a un Lino Selvatico, o a un Anders Zorn, es decir, efectista... Lo curioso es que —ya aceptada su condición de falsificador— se ha llegado a justipreciar la calidad de unos aciertos sobre otros intentos, y la crítica considera la obra maestra de sus imitaciones el cuadro "Los Discípulos de Emaus". Se dice que él mismo lo consideraba así.

INFORMACION Y COMENTARIOS

En la galería Excélsior se ha exhibido obra del pintor peruano *Ricardo Grau*. A pesar del influjo obvio del maestro Picasso, tal vez demasiado obvio a ratos, se le advierte una exuberancia de motivos y muchos aciertos sobre todo ahí donde se le reflejan voces vinculadas a su nacionalidad. Muy buen colorista y organizador del cuadro. Algunos temas podrían parecer cartones para tapicería, otros lindaban con el carácter de los vitrales, todos tenían un marcado sentido decorativo. Al propio tiempo que este pintor exhibió proyectos para vitrales el jóven mexicano *Luis G. Guerrero* en los que a una técnica antigua, tradicional, ha sabido aunar dibujos y expresión netamente modernos.

VAN MEEGEREN. *"Estilo de Frans Hals"*

LUIS G. GUERRERO. *Cartón para un vitral*



RAFAEL CORONEL. *Figura*

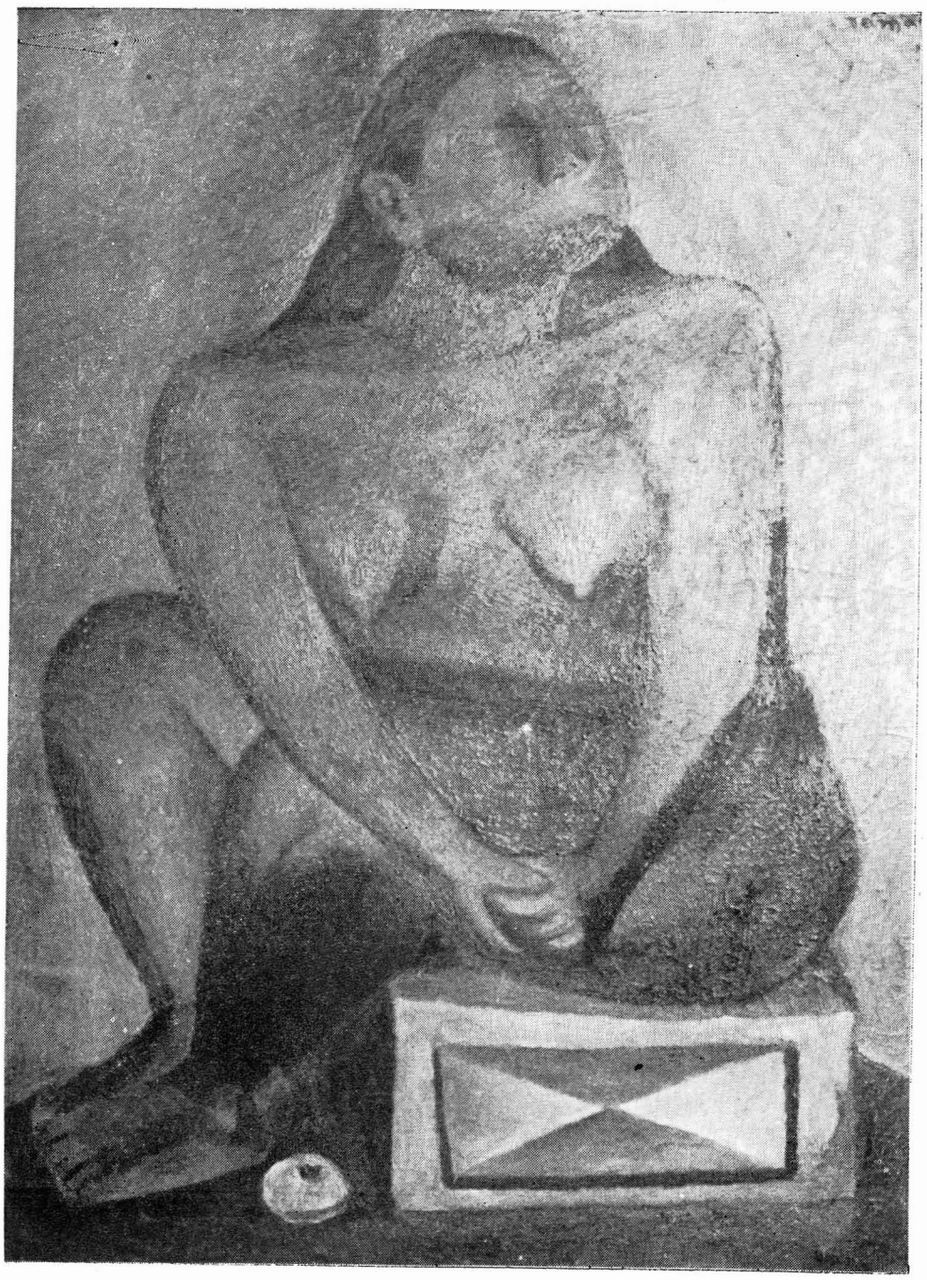
RICARDO GRAU. *Naturaleza muerta*

En la misma galería ha expuesto una excelente colección de esmaltes sobre lámina el escultor *Germán Cueto*. Se trata de un oficio de primer orden, casi perfecto pues alguna que otra pequeña falla de textura no cuenta. Cueto con una gran fantasía juega con toda clase de combinaciones de plano y lineas haciendo intervenir en ello al color. El resultado es gratísimo y de un alto valor ornamental que sugiere las posibilidades que esta aplicación de una técnica revivificada y adaptada a motivos modernos puede ofrecer.

La galería Proteo volvió a abrirse, esta vez bajo la dirección de la señora Joq. La primera exposición ha sido de pintura retrospectiva y reciente de *Rufino Tamayo*. Hemos vuelto a admirar esas "bárbaras" naturalezas muertas de los veinte y los treinta, asi como el cuadro de la mujer y el despertador, y el de los Maestros cantores, de una mexicanidad legítima, por su fuerza formal que lo emparenta con la de los ídolos precolombinos, etc. Al lado de los cuadros de esas épocas, lo de años posteriores cobra aspectos de mayor misterio. El pintor parece empeñado, desde hace tiempo, en la empresa de interpretar la forma en sus transformaciones cósmicas, no ya como productos meramente terrestres. El color de la luz que baña y ejerce acción catalizadora o disgregadora en los objetos de esos mundos —pudiera decirse— astrales, fluctúa entre opalescencias de albas, tramontes y polvo sideral. Sin el valor del colorido que derrama a manos llenas Tamayo, sus formas se pulverizarían, lo cual demuestra que él utiliza el color no como coadyuvante sino como factor sinequa-non de lo plástico absoluto.

Días más tarde en esta misma galería expusieron los que se anuncia como miembros permanentes de ella. Fuera de los tres cuadros del gran pintor *Felipe Orlando*, ya conocidos pero no por eso menos dignos de volver a verse, o precisamente por tal razón, lo demás ofrecía un espectáculo bastante desconsolador: dibujos mediocres del excelente dibujante que es *Hector Xavier*, tres muestras también muy pobres de *Juan Soriano* (que no debieran haberse expuesto cuando tiene obra mucho mejor); un retrato visto hace ya muchísimo tiempo, de *Gironella* (que prueba solamente que quería "pasar lista de presente"); cuadros "modernistas" de *Pedro Coronel*, que tiene un buen sentido del color pero que no acaba de desprenderse de influencias que le tuercen su propia inspiración; cuadros menos buenos que otras veces de *Echeverria*; piezas de *Giménez Botey*, escultor empeñado en abandonar un camino por el que podría desembocar en algo muy suyo, y que imita "cabras" de Picasso y hueco escultura de Goeritz, que a su vez imita (desde muy lejos) a Moore y otros, como Arp, etc., pinturas de *Vlady*, que de vez en cuando sale con algo que está bastante bien, pero que ahora anda

JOSÉ LUIS CUEVAS. *Poseída*



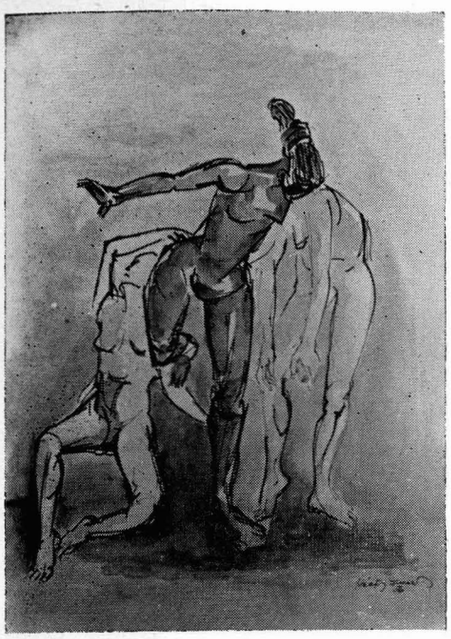
RUFINO TAMAYO. *Desnudo*

perdido en resolver sus formas por medio de marañas cromáticas, en detrimento de esas mismas formas pero con posibilidades para aplicación a ilustraciones de revistas o algo semejante, por la trama decorativa que logran; y dibujos "agrandados" de *J. L. Cuevas*, satisfechísimo con haber llegado ya al pináculo del arte con sus buenas fórmulas lejanamente calcadas en Goya, T. Lautrez y Orozco, y reforzadas con reminiscencias oníricas, que no son de envidiar.

En el Salón de la Plástica Mexicana se han celebrado tres exposiciones de índole diferente: una era lo que se llama "salón" de Grabado, la otra mostraba acuarelas del general *Ignacio Beteta*, y la otra ha sido la de "Los niños en la pintura mexicana actual". En un grupo bastante grande se destacaban las estampas de *Angelina Beloff, Castro Pacheco, Isidoro Ocampo, Reyes Meza, Everardo Ramírez, Mariano Paredes, Francisco Mora, García Bustos, Capdevila, Fanny Rabel, Vita Castro, Celia Calderón, Elena Huerta, Alberto Beltrán, Paulina Trejo, Sara Jiménez, Angeles Garduño, Elizabeth Catlett, María Luisa Martín* y *A. Mexiac*. Beteta exhibe en esta nueva ocasión una buena colección de impresiones de la ciudad de México, en que se patentizan los contrastes sociales que la misma ofrece, vistos objetivamente, y con devota fidelidad. La técnica de este pintor no puede ser mejor, y su productividad ejemplar. En cuanto a la exposición de los niños, realmente hay que manifestar que su tono general es de un gran encanto, salvo dos o tres cosillas que lindan con el mal gusto a fuer de querer ser *verídicas* (¿cuál es lo verdadero?). Como retrato señalaré el de la niña *Patricia Pous* por Anguiano (excelente), y como realizaciones a la vez tiernas como conviene al tema y bien pintadas, los envíos de *Arturo Estrada, Castro Pacheco, Olga Costa, Guerrero Galván, Fanny Rabel, Siqueiros, Nishizawa, Cordelia Urueta* y *Gustavo Montoya*. Orozco Romero estaba también presente con un cuadro no enteramente dentro del tema. Interesantes los envíos de *Meza* y de *Peña*. Un poco menos los de *González Camarena, Segovia* y *Peláez*. Lo de *Diego Rivera* muy inferior a su producción sobre el tema que es uno de los puntos en que ha hecho cosas excelentes.

La norteamericana *Irma René Koen* ha exhibido varios óleos y acuarelas en la galería de Arte Mexicano. Poseedora de una buena técnica ha sabido captar acertadamente sus impresiones del paisaje y los tipos populares de México con un colorido vivo y limpio. Tal vez sin

IRMA RENÉ KOEN. *Llevando tortillas*



HÉCTOR XAVIER. *Dibujo*

proponérselo logra efectos muy decorativos en sus composiciones. En la misma galería *Rafael Coronel*, hermano menor de Pedro, del que se habla más arriba, ha tenido abierta una exposición de sus obras: varios óleos, cuadros hechos con técnica mixta y unos cuantos hechos con lápices de cera. Los temas no son muy variados. Fuera de tres naturalezas muertas interesantes y dos excelentes cabezas de caballo, lo demás se reduce a "variaciones" de una especie de tipo que unas veces es un payaso, otras un portero y otras un hombre cualquiera. Hay algo monótono en esta tipología en que los rostros parecen máscaras muy semejantes entre sí, con mucho de grotesco que no es precisamente expresionismo. En cuanto a la técnica parece que el pintor abusa de una receta —en la técnica mixta sobre todo— que produce una superficie bruñida y como agrietada que se repite rítmicamente en forma de trama del fondo. Donde está mejor Coronel es en sus cabezas inspiradas en Modigliani y en los bizantinos (Modigliani es un bizantino del siglo XX) y también en ellas el uso de la cera da más consistencia a la materia y permite establecer escalas de valores cromáticos muy gratos. Quisiera yo ver en Coronel cuadros de mayores problemas compositivos, no una "galería" de estudios de una sola figura que se repiten demasiado.

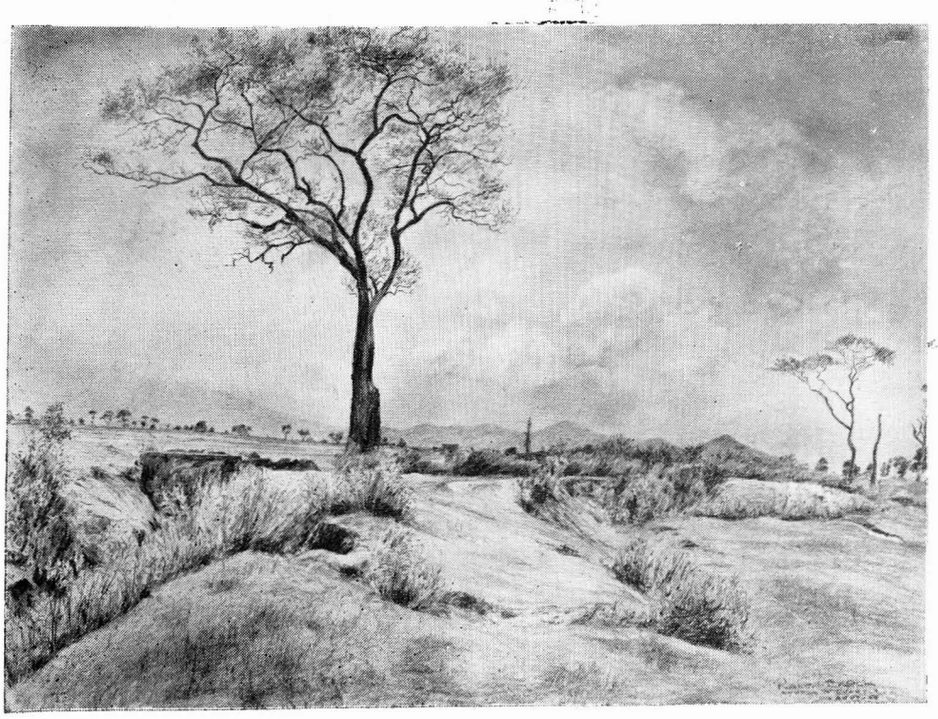
UN GRAN PAISAJISTA FRANCES

Por Justino FERNANDEZ

La gran tradición de los paisajistas franceses, que se remonta a Poussin y a Claude Lorrain, tuvo un auge extraordinario, como sabemos, en el siglo XIX. Primero que todos Corot, a quien Baudelaire, no obstante que ya estaba en el escenario de la pintura Turner al fin y al cabo no menos moderno y novedoso consideró como el creador del paisaje moderno. Los barbizonianos volvieron a la naturaleza y Théodore Rousseau supo escapar de la tradición clasicista para dar una visión tan objetiva del paisaje francés que en sus árboles pueden contarse todas las hojas.

El paisaje moderno, ya sea más interpretativo o más objetivista, se abrió paso. Era una de las novedades y uno de los gustos del mundo post-romántico, industrialista y burgués de la segunda mitad del siglo XIX. Y así surgió el Impresionismo, que dominó el último cuarto de la centuria y aun más, hasta que el vuelco definitivo del concepto del arte en nuestro tiempo dio al traste con el tradicional amor y con la admiración por la naturaleza para instalar al hombre y su expresión poética en el primer plano.

El arte del siglo XX se ha alejado tanto de la naturaleza que se ha llegado a las más extremosas actitudes, como la pintura no-objetiva, contra las lecciones y recomendaciones de los maestros, a saber: no olvidar jamás el contacto con el objeto. Entre dos extremos, el arte académico naturalista de fin de siglo y el no-objetivo de nuestro tiempo, el gran artista ha sabido siempre guardar las distancias y dar su propia creación equilibrada en la que todo se resume y que puede enunciarse así: *yo en el mundo;* es decir, la relación del hombre con la naturaleza, con otros seres, con todo. Es esa relación lo que verdaderamente se pinta, se quiera o no, en cualquier actitud que uno se encuentre.



ROBERTO BLOCK. *Camino de Ixtapan*

*

No sé si Roberto Block viene de la tradición francesa de la pintura de paisaje o de alguna otra, porque su obra es tan personal que es difícil situarla en escuela alguna. Su visión puede ser francesa si por ello se entiende la claridad, la precisión y el buen gusto que la aisla de lo vulgar; pero no se tampoco que estas cualidades sean específicas, sino más bien universales, cuando un artista alcanza una gran categoría.

Roberto Block, dibujante siempre, arquitecto y decorador francés, paisajista y grabador, ha residido en México por tan largos años que ya cuesta trabajo deslindar en su obra los límites entre su país y el nuestro, tal grado de compresión o, mejor, de compenetración, alcanza con la vida mexicana y con nuestro paisaje.

Además de sus méritos en otros campos,[1] en una serie de exposiciones ha dado buenas muestras de su capacidad de artista. La primera tuvo lugar en México, en la Galería Méndez, en 1943; la segunda también, cuando gracias al sentido crítico de Fernando Gamboa, exhibió 70 dibujos en el Palacio de Bellas Artes, entre 1951 y 1952. Este último año expuso parte de su obra en París, en la Galería de Orsay, a cuya inauguración me tocó en suerte asistir. Y por una de esas coincidencias se encontraba allí también otro gran paisajista, mexicano, el Dr. Atl. Desde entonces comprendí que Roberto Block se había conquistado un sitio distinguido en el arte de nuestro tiempo; sus dibujos de paisaje rivalizan con los magníficos del Dr. Atl.

No es posible menos de asociar estos dos nombres de paisajistas tan distintos, puesto que cada uno tiene fuerte personalidad. El espíritu siempre abierto del Dr. Atl ha sabido reconocer la calidad de la obra de Block, con una sinceridad que lo honra; así en el Catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, después de un cuidadoso estudio de las obras, dijo lo siguiente:

Estoy obligado, en primer lugar, a establecer una comparación entre los dibujos de Block y los míos. Los míos son excelentes, pero un poco duros, quizás demasiado hechos, con una tendencia exagerada a representar la materia de las cosas. Los de Block son más espon-

1 Roberto Block es Caballero de la Legión de Honor; ha sido miembro de Jurados importantes, como el de la Exposición Internacional Colonial de 1931 en París, y el del Salón de Otoño de la misma ciudad; fué laureado del Salón de Artistas Decoradores y ha expuesto obras suyas en el Museo Galiera y en el Salón de las Tullerías, también en París. Es autor de la obra *Luces y Sombras de México,* que contiene 20 reproducciones de sus dibujos y un texto por Jacques Soustelle.

táneos, más flúidos, más armoniosos que los míos... Tiene la poesía del "momento psicológico" del paisaje y su ejecución es simple, de una simplicidad admirable y envidiable... ¡Magnífico dibujo! Eso es dibujo puro, sentido de la línea, de la forma, precisión, ausencia de prejuicios ideológicos y técnicos... ¿Qué se deduce del análisis que yo he hecho de estos trabajos...? que Roberto Block es un gran dibujante que posee un profundo sentimiento de la naturaleza y que sabe traducirlo con una técnica muy personal.

Raras veces se encuentra tan franca y lealmente expuesta una opinión de un artista sobre otro, pero es que cuando los espíritus son limpios, pueden saludarse cara a cara. Aquellas frases están henchidas de compresión y de concordia.

Por mi parte, hace ya tiempo que escribí una nota (inédita) sobre los dibujos de Block que quiero recoger aquí porque resume mi impresión de su obra y porque, años después, no me arrepiento de haberla escrito; entonces dije lo siguiente:

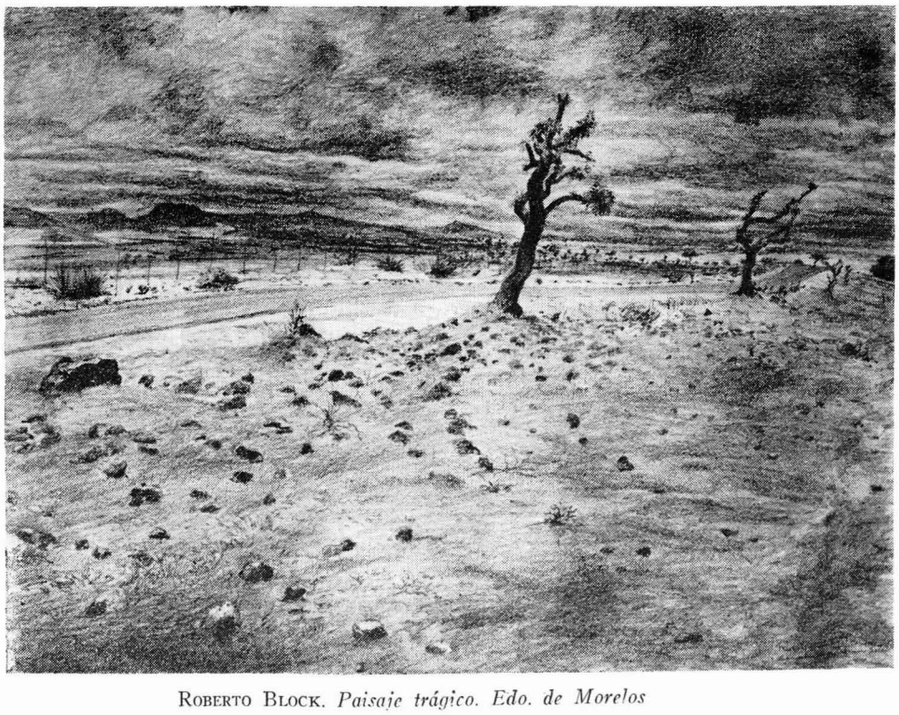
Roberto Block ha concentrado en sus dibujos de paisajes todas sus ansias de artista y ha logrado un espléndido éxito. Dueño de sí, pero no tanto como para no entregarse al amor de la naturaleza, en sus obras se siente la emoción del artista, clavado como un árbol en la tierra, con los brazos al aire y respirando a todo pulmón; qué capacidad para lograr los efectos más difíciles —de todos tipos— ya en detalles, ya en los paisajes monumentales, en los ambientes brumosos o en aquéllos a pleno sol. No ha necesitado sino un lápiz, mas un lápiz que está guiado por la mano de un ángel. Con visión clara, sencilla, que en ocasiones se antoja hasta ingenua; sin más que el dulce paisaje de Francia o el abrupto de México, Roberto Block nos conduce, en verdad, al país de las maravillas, en el que la realidad objetiva y la poesía pierden sus límites. Y esto sólo puede lograrlo un artista auténtico, un hombre capaz de conservar la sencillez de alma a través de los azares de la vida, para expresarse con el candor de quien ama la vida. La ya respetable obra de Roberto Block constituye una visión poética que entra en los valores de nuestro tiempo.

Ahora bien: justamente se puede aplicar a este dibujante lo que Orozco dijo en alguna ocasión: que se pueden hacer maravillas con sólo un lápiz y un papel... ¡cuando se puede! Y Roberto Block es de éstos como verá el que se acerque a su obra con sensibilidad y buena fe. Allí podrá comprobar que si bien los nuevos materiales y medios expresivos pueden ser valiosos, lo importante es, como siempre, el artista que los usa... y cómo los maneja.

La interpretación que hace Roberto Block del paisaje francés es tan precisa, que sus dibujos nos transportan a aquel mundo en que no aparecen ni los grandes accidentes geográficos, ni el dramatismo de nuestros campos; en ellos la magia más sutil del artista alcanza finuras increíbles. De quien ha interpretado así su propia tierra era de esperarse una identificación semejante con esta otra parte del Globo, y así es porque sus dibujos del paisaje mexicano vuelven a ser tan preciso como los anteriores, o, por decirlo de otro modo, tan certeros. Y no es que el artista haya buscado sus temas entre los que podrían ser más afines al campo, o al espíritu, francés; no, por el contrario ha pintado —porque de pintar se trata, aunque sea con un lápiz— nuestras majestuosas montañas, las barrancas profundas, los cactus, los campos sin cultivo, en que alguno que otro árbol medio seco levanta sus ramas

(Pasa a la pág. 32)

ROBERTO BLOCK. *Barranca de San José Purúa*



ROBERTO BLOCK. *Paisaje trágico. Edo. de Morelos*

EL CINE

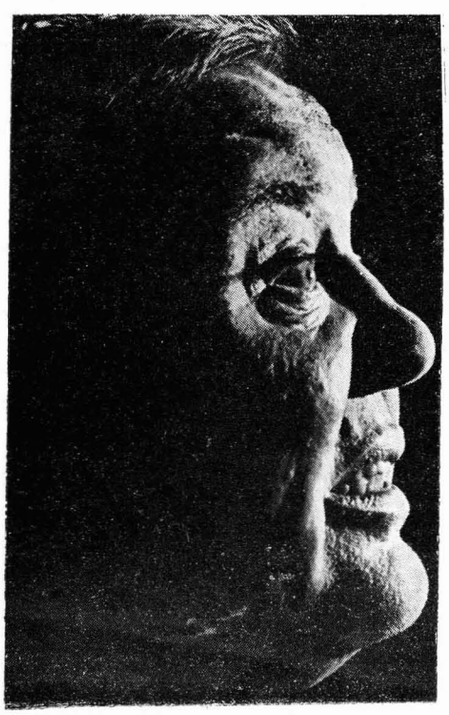
LA NOCHE DEL CAZADOR, PICNIC, FRENCH CAN-CAN

Por FOSFORO II

DESPUÉS de aquel osado latigazo de Robert Aldrich en *The Big Knife*, no ha pasado por nuestras pantallas película norteamericana más interesante que *La noche del cazador*, dirigida por Charles Laughton. La iconoclasta, producto de un profundo malestar intelectual, ha sido la nota típica de la cultura (y en particular de la poesía y la novela) norteamericana pre-McCartista. Pound, Cummings, Crane, Dos Passos antes de que midiera su valor en hectáreas, Mencken, Dreiser, la "generación perdida", O'Neill, Lewis fueron los destructores de mitos con soda —sobre todo del mito del país esencialmente sano, optimista, generoso y seguro de su destino. En ellos encontró su más fiel testigo el radical cambio de la sociedad semi-bucólica de leñadores, pioneros y caballeros mint-julepes a la sociedad urbana, teñida de carbón, prisa e indiferencia, que se operó entre la guerra de secesión y los "Rosing Twenties". En ellos, a la nota iconoclasta se unía el ansia de culpa: sin ella, no sería posible intentar la menor floración de solidaridad. Y fué ésta la iconoclastia suprema en el país que con más asidua devoción ha cultivado una imagen de sí mismo radicada en la total inocencia. Hoy —según nos informa un reciente número de la revista *Time*— este sentimiento habría desaparecido: el intelectual norteamericano se sentiría perfectamente adecuado, "at home" en su suelo y valores nativos. Las razones que da *Time* son asombrosas: la nación con la mayor potencia económica y militar es, asimismo, la nación de conciencia cultural mayor. El intelectual norteamericano ya no tiene por qué renegar de los EE. UU., por qué apoyarse en Europa (por qué, incluso, votar por Stevenson y cargar con el peyorativo mote de "egghead"); hoy, son los europeos los provincianos, los hombres carentes de conciencia, de "awareness" cultural, y los EE. UU. la sede de esa conciencia.

Dentro de este clima, la película de Laughton resulta impresionante. Pues se trata, en el fondo, de una inquisición acerca de los fundamentos del alma norteamericana: la alianza de la pretensión de inocencia y del maniqueísmo. El tema ya ha sido apuntado entre nosotros, con particular competencia, por Jorge Portilla en su *Crisis espiritual de los Estados Unidos*. No nos corresponde aquí enunciarla con la extensión que merece; hasta recordar las características del movimiento puritano inglés; predestinación hermética al bien y al mal, definida por los notorios agentes de Dios, los Santos en la Tierra, la jerarquía puritana, depositaria de la inocencia. Basta recordar que la experiencia cultural norteamericana se inicia en los medios puritanos y calvinistas, y que el primer escritor de renombre que produjeron las colonias de Nueva Inglaterra, Cotton Mather, encarnó, en su vida y en su obra, tales principios. Los malos, entonces, eran los indígenas norteamericanos, "esos miserables salvajes" a los que "el Diablo condujo hasta aquí, con la esperanza de que el Evangelio de Nuestro Señor Jesucristo nunca llegara a destruir o perturbar su absoluto imperio satánico sobre ellos". El puritanismo excluye la redención: es maniqueo, es anticristiano. A tres siglos de distancia, el espíritu de Cotton Mather reencarna en el falso evangelista de *La noche del cazador*. Este, interpretado con gran vigor por Robert Mitchum, se pasea, cuervo atlético, vestido de negro, con las manos tatuadas: en la derecha, la palabra *Amor;* en la izquierda, *Odio*. Su sermón favorito versa sobre la lucha entre ambas manos, entre el bien y el mal: el Dios-Jehová y su emisario el pastor libran la lucha del bien. ¿Contra quiénes? Contra los malos, que son todos los demás. Pues nadie escapa al pecado sin redención —salvo el pastor, representante de Jehová. Justificado, así a los ojos del mundo, el pastor puede aterrorizar, mentir e incluso asesinar. Sus víctimas en este caso, son dos niños que conocen el lugar donde su padre, aprehendido y muerto por la justicia, escondió una cantidad de dinero robado, y la madre, la viuda a la que el pastor desposa y niega, desde la primera noche, el contacto sexual. El pastor procede a averiguar el paradero de los billetes con la conciencia tranquila: él es un buen puritano, y cualquier medio es bueno para conseguir la riqueza, sinónimo de salvación y rectitud moral. Posesionado de la casa y de sus habitantes, establece una orgía de puritanismo colectivo, condena a su mujer (Shelley Winters) a la maldad de sus instintos pecaminosos: la

Susan Strasberg "dueña de una belleza menuda"

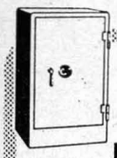


CHARLES LAUGHTON

"una inquisición acerca de los fundamentos del alma americana"

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

LA MEJOR DEL MUNDO...



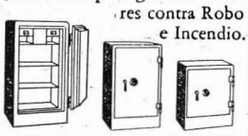
Contra ROBO Contra INCENDIO

CAJAS FUERTES Steele

Mas 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.

Porque:

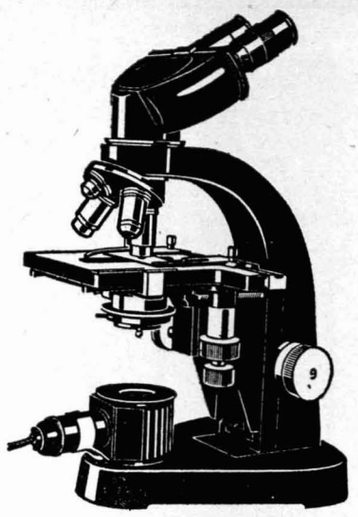
- Es la más moderna y completa línea de Muebles Aerodinámicos de acero.
- Son eminentemente funcionales, de bellísima presentación y duración casi eterna.
- Son diseñados y fabricados por técnicos y obreros mexicanos especializados, en nuestra fábrica Productos Metálicos Steele, S. A.
- Todos los escritorios son desarmables y tienen cubierta integral de linóleum sin esquineros ni boceles 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 linóleum 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 Cía., S.A.

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

Leitz



MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTORES
POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

MICROSCOPIO BINOCULAR LEITZ LABORLUX III

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.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.

LOS ALMACENES MAS GRANDES Y MEJOR SURTIDOS DE LA REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

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

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de

Pida Pepsi

Calle Doce Nº 2840. Clavería Sur. • Tel.: 27-61-80
MEXICO 16, D. F.

Blancura, Perfume y Suavidad con un solo Jabón Colgate

DICE *Lucy Gallardo*

Usted también, como la gentil artista de cine Lucy Gallardo, 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

13-56

PERFUMADO INTENSAMENTE

LIBRERIA
UNIVERSITARIA
Justo Sierra 16
y
Ciudad Universitaria

Libros de reciente aparición

Textos de Orozco. Por Justino Fernández. Estudios y fuentes del arte en México. Nº IV.

Principios de sociología criminal y de derecho penal. Por Raúl Carrancá y Trujillo. Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales.

Schiller desde México. Por Marianne O. de Boop. Ediciones Filosofía y Letras, Nº 1.

El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría. Por Fray Agostino Gemelli, O. F. M. Nº 2.

Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico. Por Gabriel Marcel. Nº 3.

Cartas a la patria. Dos cartas alemanas sobre el México de 1830. Nº 4.

•

Imprenta Universitaria

UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

•

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

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 Máynez.

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.

14. *El Brownismo en México.* Por J. J. Izquierdo.

Imprenta Universitaria

¿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 suscriptor a esa Revista por . . año(s) para lo cual acompaño giro postal ☐ cheque ☐ por $ . . . . .

Nombre . . . . . .

Domicilio . . . . . .

Colonia . . . . . .

Ciudad . . . . . .

País . . . . . .

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

LA REVISTA

Universidad de México

se encuentra a la venta en las siguientes librerías:

ATLANTIDA.
Balderas Nº 36.

BRITANICA.
Lerma Nº 2.

COSMOS.
Cinco de Mayo Nº 24-D.

CENTRAL DE PUBLICACIONES.
Av. Juárez Nº 4.

CRISTAL.
Pérgola Alameda.

CHARLES.
Av. Insurgentes Nº 180.

EMILIO OBREGON.
Av. Juárez Nº 30.

EDITORIAL POLIS.
Pasaje Iturbide.

FRANCESA.
Paseo de la Reforma Nº 12.

GALERIA, DOLORES ALVAREZ BRAVO.
Amberes Nº 12.

GARCIA PURON.
Palma Nº 22.

IDEEA.
Cinco de Mayo Nº 6-A.

JUAREZ
Av. Juárez Nº 104.

LABOR.
Cinco de Mayo Nº 20.

MADERO.
Av. Madero Nº 12.

PORRUA HERMANOS.
Argentina y Justo Sierra.

PASAJE HOTEL DEL PRADO.
Av. Juárez Nº 70.

WASHINGTON.
Londres Nº 28-A.

ZAPLANA.
San Juan de Letrán Nº 39.

También en los expendios de revistas.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

N O V E D A D E S

Guía de carreras universitarias, información profesional sobre las 55 carreras que ofrece la UNAM. 1955. 115 pp. $ 3.00

Teatro Indígena, Prehispánico (Rabinal Achi). Prólogo por Francisco Monterde. (Biblioteca del Estudiante Universitario Nº 71), 1955. 145 pp. $ 5.00.

Selva y Mármoles, por Joaquín Arcadio Pagaza. Introducción, selección y notas de Gabriel Méndez Plancarte. Biblioteca del Estudiante Universitario, Nº 19. Segunda edición. 1955. 180 pp. $ 5.00.

Prosas, por Justo Sierra. Prólogo y Selección de Antonio Caso. Biblioteca del Estudiante Universitario, Nº 10, 2ª edición. 1955. 217 pp. $ 5.00.

Determinación de la Latitud, Longitud y Azimut, por observaciones del Sol, por Ricardo Toscano. 1955. 88 pp. $ 12.00.

Anales, del Instituto de Investigaciones Estéticas, Nº 23. 1955 y Catálogo de exposiciones de arte. $ 10.00.

Dos concepciones de la Tarea Histórica, con motivo de la idea del descubrimiento de América. Por Marcel Bataillon y Edmundo O'Gorman. 1955. 115 pp. $ 10.00.

Historia Jurídica de la Universidad de México, por Julio Jiménez Rueda. Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México. Vol. XVI. 1955. $ 20.00.

Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano, por Ralph Warner. 1955. 219 pp. $ 16.00.

Entraña poética del Himno Nacional, por Joaquín Antonio Peñalosa. 1955. 172 pp. $ 13.00.

Tres Inventores de Realidad: Stendhal. Dostoyevsky. Pérez Galdós, por Jaime Torres Bodet. 1955. 286 pp. $ 23.00.

El crecimiento mental del niño, su investigación por medio del diagnóstico evolutivo de la conducta, análisis de 40 casos estudiados en el Hospital Infantil de México. Por Jorge Avendaño Inestrillas. 1955. 188 pp. $ 12.00.

Principios de Sociología criminal y de Derecho Penal, por Raúl Carrancá y Trujillo. 1955. 248 pp. $ 22.00.

Montaña y los orígenes del movimiento social y científico de México, por J. J. Izquierdo. 1945. 442 pp. $ 60.00.

Desde la fundación de Roma, por Tito Livio Versión española y notas por Agustín Millares Carlo (Biblioteca mexicana bilingüe de escritores griegos y romanos. Vol. XXI), 1955. 252 pp. $ 20.00.

Relaciones de la Nueva España, por Fray Toribio de Benavente (Motolinia)). Introducción y selección de L. Nicolau d'Olwer (Biblioteca del Estudiante Universitario Nº 72), 207 pp. $ 5.00.

Boletín del Instituto de Derecho Comparado, Nº 24. septiembre-diciembre, 1955. $ 5.00. Números atrasados $ 7.50.

Problemas económicos actuales de México, por Diego López Rosado, Gustavo Romero Kolbek y otros. 1954 pp. $ 25.00.

La intervención del Estado en la economía, por Fernando Zamora, Rosa M. Tirado, Diego López Rosado y otros. 1955. 302 pp. $ 20.00.

La expresión Nacional. Letras Mexicanas del Siglo XIX, por José Luis Martínez. 1955. 307 pp. $ 20.00.

La ideología norteamericana sobre inversiones extranjeras, por Pablo González Casanova 1955. 189 pp. $ 12.00.

Textos de Orozco, con un estudio y un apéndice, por Justino Fernández. 1955. 157 pp. $ 13.50.

Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, Alarife que trazó la Ciudad de México. Texto preparado por J. L. Mantecón. Introducción de Manuel Toussaint. 1956. 134 pp. $ 17.00.

Relaciones de la Nueva España. Introducción y selección de L. Nicolau d'Olwer. (Biblioteca del Estudiante Nº 72.) $ 5.00.

Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII. Prólogo, selección y notas de Juan Luis Maneiro- Manuel Fabri. (Biblioteca del Estudiante Nº 74.) $ 5.00.

Vallarta en la Reforma. Prólogo y selección de Moisés González Navarro (Biblioteca del Estudiante Nº 76) $ 5.00.

El brownismo en México. J. J. Izquierdo. 311 pp. $ 18.00.

I m p r e n t a U n i v e r s i t a r i a

damental consiste en que todos estos problemas se encierran en cada personaje, sin afectar o interesar profundamente a los demás: sueño del individualismo, se purga en la indiferencia de una gran soledad en la muchedumbre. El cuadro de actores cumple —acaso inconscientemente— con su cometido: Rosalind Russell llega a oler mal, a contagiar al espectador de un eczema de castidad sofocada en la noche de fiesta veraniega; Susan Strasberg, actriz de grandes posibilidades, dueña de una belleza menuda y esencial, se va afectando a base de sentirse lejos de ese ideal secundario de belleza comercial. William Holden acaso *componga* demasiado su papel: exceso de la mueca amarga, del hablar compadrito. Y Kim Novak penetra, radiante, urgida, al mundo de las Cinemadonnas.

French Can-Can nos traslada a otro mundo: el de la personalidad. Alegría, amor, creación exaltada, humor, nostalgia son sus temas humanos: no en su pureza, ni tan perfectos como sería deseable — pero el creador (Jean Renoir) y la criatura, parecen saberlo siempre. Esta tensión entre la plena afirmación y la conciencia de sus limitaciones, típica de la obra de Renoir, crea por lo general un mundo dulciamargo, de alegría nostálgica, de una resignación que al cabo siempre será el recuerdo. Ahora, en *French Can-Can,* Renoir quizá proceda a crear con demasiada inteligencia; esos apartes de espontaneidad —el instante en que su doble intención de goce y nostalgia, de afirmación y límite, afloraban por necesidad— en *La régle du jeu, Partie de Campagne, La grande illusion,* escasean en su nueva película. Una profunda inteligencia visual, estética, conmemorativa (inolvidable escena de Patachou reencarnando a la Yvette Guilbert nerviosa, lautrequiana), entra siempre en juego la recreación minuciosa de "la belle époque", del "Paris canaille", de ritmos de sabores, parece omnicomprensiva. La mano de Renoir todo lo crea: la divertida caricatura de la gran vedette que interpreta María Félix; la parodia de la gran pasión del príncipe balcánico; el sentimentalismo irónico de música y decorados; el vigor y la ternura populachera de Françoise Arnoul; la mueca de tragacanto de Jean Gabin. Todo está previsto, medido. Y cuando la frescura de Renoir estalla en el gran can-can final, algo de su gozoso impacto se pierde por el exceso de talento desplegado anteriormente. Aún así, esta escena recobra para el cine una dimensión de espectáculo que su perversión en tanta elefantiasis bíblico-faraónico-ivanhoísta parecía haber destruído. El color se agita en el aire, denso e intangible; pero en el tablado del Moulin Rouge trepidan muslos blancos y fracs negros, las mujeres descienden como racimos opulentos de risa y encaje; los ojos brillan, el tremolar de faldas crea un enorme océano de calor, de coquetería: la música se colorea, los colores invaden el ritmo: vive y esplende, por un instante, otro mundo, vivaz, ligero, confiado. Y entonces Renoir acepta que jamás hemos de recobrarlo, sino en la nostalgia de algunas calles y sus recuerdos, de algún trapo desleído, de una fotografía amarillenta.

Mientras tanto, el cine mexicano ha dado a conocer una película titulada *Música en la noche,* con decorados por Salinas y Rocha, y que aporta al cine la nueva teoría estética de la lentejuela.

TEATRO

POESIA VIVA

Por José DE LA COLINA

A NOSOTROS esa primera noche de "Poesía en Voz Alta", en el Teatro del Caballito, nos ha parecido el primer paso de un movimiento *revolucionario.* He aquí un grupo de audaces que va a rescatar al teatro de las manos de los negociantes para devolverlo a sus hacedores. Si la tierra es de quien la trabaja, el teatro es de los artistas. Se trata, pues, de unos cuantos artistas —algunos de ellos nunca habían estado relacionados con las tablas— que han venido a revivir en México el espíritu del teatro. Pero, cabe preguntar, ¿qué es ese algo metafísico, llamado "espíritu del teatro", por lo que luchan estos *revolucionarios?*

El espíritu del teatro es el verbo. Por eso todo buen teatro es poesía en voz alta. Porque el vehículo esencial del verbo, en teatro, es la voz humana. El juglar que lanzaba al aire la poesía, que la convertía en medio de comunión, es uno de los creadores del teatro entendido en toda su amplitud. En los autos y misterios de la Edad Media, en las farsas, pasos y entremeses, todo giraba alrededor del verbo: el somero escenario, la acción esquemática y el tono mismo del recitado buscaban primordialmente hacer destacar la palabra del poeta. La aparición de un juglar en "Poesía en Voz Alta", no nos parece, por tanto, un hecho más de la representación, sino un símbolo. Tampoco deja de ser significativo el acierto que han tenido los pintores Héctor Xavier y Juan Soriano en reducir al límite los elementos escénicos.

La doncella y el marinero.

El criterio para crear este espectáculo ha sido llevar el teatro a su desnudez, a su esencia, que —repetimos— es el verbo. Se ha abandonado aquella concepción aparatosa, heredada de los románticos, que sojuzga la palabra a las bambalinas, a los truenos efectistas y a los ingeniosos juegos de luces. Héctor Mendoza, director escénico, y sus colaboradores, han sabido concebir una presentación escenográfica que, amoldándose a cada obra, prestándole color y cuerpo, deja fluir sin trabas el verbo, o sea: la acción. (Adviértase la pobreza de anotaciones escénicas en las obras de los dramaturgos clásicos.) El resultado es de una pureza emocionante. Es como si se hubiera apelado a nuestra escondida niñez; y la niñez necesita sólo una vaga sugerencia para lanzarse a soñar.

Juan José Arreola —que se multiplica en el espectáculo y muestra raras cualidades de actor— funge como director literario de este afortunado intento. Y en la selección de las obras se advierte la mano del escritor sabio y fino que es. Esta selección cumple, principalmente, con el propósito de deleitar, pues se trata, como el mismo Arreola nos dice, de "jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro".

Un juego, esto es lo que nos han ofrecido estos entusiastas compañeros en el arte, y nosotros, abrumados ya por tanto gesto desmelenado, por tanto *grand guignol* realista, debemos agradecerlo. Asomando las narices a la historia descubrimos que el teatro comienza a tener una auténtica vida, una circulación sanguínea, por así decirlo, cuando deja de ser grave enseñanza religiosa para convertirse en juego. De la severa oscuridad de los templos, el teatro sale al aire libre. El *mester de juglaría* vence al *mester de clerecía.* Incluso en la primera parte de "Poesía en Voz Alta" hallamos hermosamente ilustrado este proceso: del tono místico, profundo, casi de rezo —la *Egloga* de Juan del Encina—; se pasa a la fresca vitalidad, rebosante de sabiduría y malicia popular —la *Farsa* de Diego Sánchez de Badajoz—, y de ahí a la encendida poesía popular de Lope.

Admirable unidad la del programa. A las piezas que arriba mencionamos acompañan, con una inesperada fidelidad, las breves farsas poéticas de García Lorca. La línea comenzada con Juan del Encina no se rompe; la continúa Lorca gracias a aquel arte suyo que recoge las

dos tradiciones —culta y popular— de la literatura española.

En mitad del espectáculo, como un maravilloso regalo, la colección de canciones renacentistas españolas interpretadas por el grupo de Antonio Alatorre y sus cantantes. Citamos nuevamente a Juan José Arreola: "Debemos señalar con orgullo la circunstancia de que 'los Alatorre' no son cantantes profesionales, sino que se ligan estrechamente a nosotros por su condición de aficionados devotos, de fieles ejercitantes de un arte consumado y perfecto, que por primera vez trasciende el círculo de la amistad y la familia."

Lo que en estas representaciones falta de profesionalismo —término detrás del cual suele defenderse una legión de cerebros mediocres y petrificados—, sobró de amor y de entusiasmo. Era hermoso ver, en los ensayos, aquel inusitado ambiente de taller. Y aquel afán de ignorar los tópicos, de comenzar por el principio; de ir *descubriendo* el teatro, en suma. Ojalá que los componentes de este grupo nunca dejen de pertenecer a él, porque parece que han logrado formar una *democracia amorosa* (las palabras son del actor Pierre Bertin, y se refieren a la Compañía Renaud-Barrault). Será aleccionante verlos trabajar siempre por nuevos sueños teatrales. Sobre todo, que prefieran la *busca* al *oficio*, que no se abandonen a la rutina, que se afanen por nuevas formas, por nuevas concepciones.

Este primer programa de "Poesía en Voz Alta" es un buen arranque. Todos los comediantes forman una perfecta unidad; hablar largo de ellos sería acumular ditirambos. Recordamos, en apuntes impresionistas, el dinamismo proteico de Juan José Arreola, tan lúcido en escena como en las cuartillas; la hermosa figura y la voz grave de Rosenda Monteros; el emotivo, vibrátil temperamento de Nancy Cárdenas; de Tara Parra, su femineidad, su sorprendente talento de actriz, sus graciosos gestos de pájaro. Entre los actores, Carlos Fernández, con excepcional dicción y apuesta figura; Juan José Gurrola —no Arreola, amigo linotipista—, que en una escena lorquiana mostró admirables aptitudes de actor; y Carlos Stopen, que con sus cortos papeles, limpiamente actuados, se ha hecho merecedor de más amplias oportunidades.

Héctor Mendoza se abre aquí un magnífico futuro como director teatral. Por lo pronto ha comenzado haciendo algo distinto, de intención verdaderamente artística, y en esto se ha levantado sobre muchos de los que hoy por hoy gozan de cierto renombre.

El grupo todo —actores, pintores, escritores— se ha encaminado desde el principio al objetivo principal: transmitir el verbo por la voz humana. Poesía en voz alta, poesía viva.

LIBROS

UN NUEVO LIBRO DE RUBEN BONIFAZ NUÑO

Por Manuel MICHEL

En el principio de su madurez poética, Rubén Bonifaz Nuño ha creado un libro que es testimonio y auscultación del mundo desequilibrado e *invivible* en que nos movemos. Con este libro se aleja de la poesía demasiado formal, demasiado gris de su anterior esfuerzo creador, y adquiere conciencia de la realidad, y la vierte como cumpliendo una función ineludible. *"Desde lo profundo me nacen / ahora palabras diferentes"... "Tengo que pagar por otros, me obligo / a no decir nada que me complazca, / a callar lo que tengo mío / y a sangrar mostrando lo que comparto..." "Y entonces admito que no es justo; / que tengo el poder pero no el derecho / de hacerme feliz yo solo entre tantos..."* ¿Hasta qué punto se puede callar lo propio, si en último término somos un reflejo, y más, un producto del ambiente, del mundo que nos rodea? Estamos comunicados, atados como por un cordón umbilical, a la realidad que vive y muere en torno nuestro. Por eso, el solitario contemplador que es el poeta, no sólo se limita —pues para ello está imposibilitado— a la mera contemplación, sino que tiene que estar unido a lo que contempla.

El poeta, mira como viviente entre los muertos, pasar a los hombres que viven "una vida ridículamente imitada". Y esto lo hace sentirse solo, abandonado, y sus motivos giran alrededor de esta vida mecanizada, empobrecida a fuerza de tanto progreso; de su soledad compartida con el resto de los hombres del pueblo en que le tocó nacer. Y habla de sus ilusorias esperanzas o esperanzas desilusionadas, y del momento que es la vida de cada uno: *"Nos tocó vivir en el mundo / en el tiempo sucio de la desgracia."* Se oyen gritos apagados, pero ¿quién escucha las palabras temerosas, las desgarradoras agonías y protestas? *"...nadie escucha, no entiende nadie, / y cada quien sigue como puede / su triste monólogo de idiota."*

Y en esta realidad, su realidad y la de cada uno de nosotros, nacemos a cada minuto y creamos cada vez un mundo nuevo. Desde el asombro de los primeros años hasta el final de la vida, creamos nuestra realidad, porque descubrimos las cosas a cada paso, y las creamos de nuevo, para nuestro uso personal. Así, la belleza inédita de un paisaje, o la renovación de la experiencia amorosa, o el fluir de una idea, de un ideal en el cerebro y en las venas. Hay que salir al mundo por una ventana convertida en pájaro, vivir en comunicación íntima con el mundo, con la miseria, con el amor puro y con el abyecto, con la desesperanza y la ilusión, pero salir; y entonces, como por un mágico rito *"acontece / que baja de todas partes el cielo / rumbo al corazón, con la dulzura / de una enfermedad sin importancia."*

Sentimos que se hace viva la palabra de Rilke, toma sentido, al leer este libro de Bonifaz Nuño. Aquello que escribió el poeta alemán en los *Cuadernos de Malte*: "¡Ay! esos versos que uno escribe en su juventud, no son gran cosa. Se debería esperar y recoger dulzura y luz toda la vida —larga, si fuera posible— y entonces quizás, al final de ella, pudieran escribirse diez buenos versos... Para escribir una línea, un hombre debe ver muchas ciudades, personas, cosas; debe aprender a conocer a los animales y el trazo de las aves en el aire, y cómo se abren las florecillas por la mañana. Se debe poder recordar el camino hacia lugares desconocidos... y despedidas mucho tiempo presentidas... días de la

niñez... y los padres... y días en el mar... noches de viaje... y se deben tener recuerdos de muchas noches de amor... Pero no es suficiente con los recuerdos. Debemos olvidarlos y hacer acopio de enorme paciencia hasta que vengan de nuevo... y cuando se han convertido en sangre en nuestras venas, y miradas y gestos... puede entonces que en una hora inesperada brote la primera palabra de un verso y siga fluyendo..."

Y no es sino a través de esas experiencias como se forma la personalidad única e intransferible del individuo, cualquiera que sea su misión sobre la tierra. Depende de ellas, las refleja, las convierte en suyas por asimilación, pero debe superarlas.

Tampoco basta con las vivencias acumuladas y asimiladas. Es necesaria una técnica como único camino de expresión. Precisamente uno de los rasgos característicos de la obra de Bonifaz Nuño, es el conocimiento de la técnica. Evidente es en este libro la asimilación del ritmo de la poesía latina en la cesura de los versos y en la construcción del hipérbaton, hasta donde lo permite la flexibilidad de nuestra lengua. Advertimos incluso algunos versos de corte horaciano en el conjunto de la obra; recordemos tan sólo aquello del poema 27: "*'¿Qué es nuestra vida / más que un breve día?' y entonces, / tocados de golpe comprendemos; / sabemos que somos heno, verduras / de las eras, agua para la muerte.*"

La mayor parte de los poemas de este libro producen la impresión de una confidencia, de un grito ahogado, casi un grito emitido en voz baja. Fluye sin interrupción, independiente a veces de la lógica de los lógicos, pero con inconmovible trabazón interna. En ocasiones sentimos que se eleva el tono de la voz hasta llegar casi a la estridencia, sobre todo cuando nos habla de la vida triste y gris de aquéllos sobre los que pasa la vida, los que se han perdido y que son tan sólo ruedas ineficaces de una maquinaria: "*Marchamos fuera de tiempo, vendemos / lo poco de sangre que nos queda / por una ración de papas...*" La existencia se torna gris, pierde matices y grandeza, y el poeta pregunta casi con desesperación: "*¿Qué espadas disponen, qué dioses claros / descubren, qué campos cultivan, qué palabras / sacan del insomnio de cada noche?*"

El mundo para los que trafican con el pan y con la guerra, es un vasto campo de riquezas. Ellos lo ven así. El resto de los hombres no importa, aunque accidentalmente sirvan como carne de cañón y como víctimas propiciatorias. Y, sin embargo, no son máquinas, ni tornillos. Son seres que se mueven y vagan guiados por el instinto "para conseguir lo inexplicable", son todos como los "cuerpos siniestros de los mendigos"; y toda la legión de empleados, de obreros, de ejércitos de hombres reducidos, atados, limitados, buscan algo, piensan en alguien para escapar de la soledad en que se les ha confinado: "*y el pepenador de basura / bajo su costal de papeles sucios, / piensa en su mujer; y los enfermos / de muerte se yerguen, deshilachados / y van a sus noches de amor...*" Esta es la propia visión del poeta, obsesionado por el amor, por la soledad, por la ausencia de alguien quizás inexistente.

De tiempo en tiempo, danzan los demonios, se introducen en nuestra vida para llevarnos a ritos extraños, a disfrazados aquelarres: "*Cha-cha-cha. Bailemos. Hiervan los ruidos. / Siga el vacilón. Bailemos diente con diente...*" "*Nos dan el compás. Demos el brinco. / Ya se está cociendo el arroz. La ronda / de sordos borrachos, de paralíticos / y homosexuales frenéticos...*" Es desesperante esta vida frívola, de pasiones libres y sueltas, angustiosa la liberación del subconsciente y explicable por la contención, por los continuos renunciamientos obligados. Todo resulta estridente, chillante.

Y luego se regresa a la atmósfera de las ilusiones, a cierta paz, la del pueblo que se divierte en momentos de vacaciones efímeras, en los que puede disponer de su tiempo. Llegan a las estaciones "*y cargan sus viejas valijas / y sus bolsas llenas de fruta / que es igual a la que comen a diario; / pero que ha de darles un sabor de cosas / buenas, de placer incomparable, / al llevarlos, plácidos, / al recuerdo / de los vendedores en el camino...*" Pero no sólo es el vivir todo el año, la mitad con el recuerdo y la otra mitad con la esperanza de las vacaciones, puesto que se pueden disfrutar otros momentos: para eso están los bautizos, las bodas, los velorios y la ilusión de sacarse el premio gordo.

Todo se hace por huír de la soledad, por abandonar siquiera sea un momento la carga de soledad que a todos nos ha tocado llevar. Y la voz del poeta nos habla de su confinamiento y del de cada uno de nosotros, de la ausencia y de las presencias limitadas a signos evidentes pero nunca totalmente vivos. Quizás sea la angustia de no recibir una carta inútilmente esperada, conscientemente inesperada, la que lo conduce a sentirse como esa mosca que se estrella contra los cristales de la ventana sin lograr nunca romper la ilusión de un aire sólido. Mientras, a su espalda, *y mordido, con saliva tuya, / un durazno muerto sobre la mesa.*" Y en esto percibimos un poco la influencia de Neruda, benéfica y creadora en Bonifaz Nuño, no sólo al usar los gerundios como adjetivos, o como imágenes de esencias, sino al participar de su espíritu: "*En torno de ti, cayendo, brillando, / tu aroma de cosa viviente*".

No se necesita —aunque a veces pueda ser necesaria— la demagogia, en cualquiera de sus formas, para hacer lo que ahora se llama "poesía social". No sé, por ejemplo, qué otra cosa pueda ser este libro de Bonifaz Nuño, sino el libro de un mexicano, consciente de la vida de su pueblo. Tiene sabor a mexicano, no sólo por ese aire de melancolía que se respira en él, y que quieren hacer característico de nuestra raza, sino por la mordacidad que encontramos en los poemas de los *demonios*, por la descripción y el ahondamiento de los personajes de México e incluso por el lenguaje. Pero al mismo tiempo, ¿no es auscultar y sentir en torno nuestro la vida de todos los hombres, cualesquiera que sean su razas, sus lenguas, sus riquezas y sus pobrezas? Es el libro mejor de Bonifaz Nuño, tanto por la fuerza de la forma como por el material poético empleado. Y es también un libro importante que señala caminos a los poetas que hacen "poesía libre", puesto que son manifiestos sus conocimientos tanto de las formas clásicas como de las modernas. Y dominando las formas se puede tener todo el lirismo del mundo, presupuesta, claro, la vocación poética.

* Rubén Bonifaz Nuño. *Los demonios y los Días*. Fondo de Cultura Económica. Tezontle. México, 1956. 101 pp.

Alfredo Cardona Peña: *Crónica de México*. México y lo Mexicano, 23. Antigua Librería Robredo. México, 1956. 120 pp.

Cuando el periodismo armado de sensibilidad se aparta del terreno histórico y entra en el literario produce la crónica. Esta manera literaria, aunque ha tenido ilustres cultivadores, actualmente es poco frecuentada en México. Este libro de Cardona Peña es una de las excepciones actuales. Como su título lo indica se inspira en la tierra mexicana: observaciones geográficas; análisis impresionista del paisaje campestre y citadino; paseo histórico por las galerías regionales; descripciones de costumbres típicas, difiere del folklore en que se preocupa más por la belleza que por el método; citas literarias idóneas, florilegio del color local. El testimonio de los sentidos predomina sobre el interés de las disciplinas científicas. Los temas se recogen por su docilidad para ser captados por la sensibilidad: flores, ocrridas de toros, alimentos caseros, fiestas populares. La última parte del libro está formada por una *Galería de científicos*, retratos literarios de hombres de ciencia mexicanos.

C. V.

Manuel Olguín: *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento*. Colección Studium, 11. Ediciones de Andrea. México. 1956. 232. pp.

Este es un trabajo que enjuicia una modalidad muy importante de la obra de Reyes, el ensayo. No sólo en México, sino en los países de cultura occidental, Reyes se ha revelado como ensayista conspicuo. Género que por su naturaleza flexible emparienta disciplinas en apariencia antagónicas: filosofía y poesía, sistema y delirio.

Esta obra es guía segura y fácil para adentrarse en la ensayística de Reyes. De los trabajos anteriores, por su intención dispersa o su naturaleza fragmentaria, ninguno alcanza validez de texto definitivo. Sobre todo, en el deslinde, obra capital de Reyes, Olguín demuestra una capacidad exegética singular.

Olguín expone su método: "hemos adoptado un criterio cronológico, examinando las obras según su orden de aparición y relacionándolas en lo posible con los datos autobiográficos que hemos podido encontrar en esas mismas obras. Aspiramos así a dar una reseña o idea general de las principales modalidades que ha ido mostrando el ensayo de Reyes, sus preocupaciones, ideas e ideales más sobresalientes a lo largo de las siguientes etapas fundamentales de su biografía: Primera etapa: México (1906-1913). Segunda etapa: España (1914-1924). Tercera etapa: Francia e Hispanoamérica (1925-1938). Cuarta etapa: Regreso definitivo a México (a partir de 1939)".

C. V.

UN GRAN PAISAJISTA FRANCES

(Viene de la pág. 26)

al cielo como implorando misericordia; campos en que resulta dramática la cinta del camino moderno que cruza lo que Humboldt llamó "las estepas desoladas de América"; mas también hay en su obra las cálidas zonas tropicales y junto a los paisajes de grandes horizontes, los rincones umbrosos, enmarañados con una flora exótica.

Un gran poeta, Carlos Pellicer, tan afín a los escenarios naturales, ha percibido los valores de una obra como la del artista que ocupa nuestra atención y le dedicó el siguiente soneto:

Roberto Block, con árboles camino
y voy hacia el paisaje de tu encuentro.
La luz es todo: periferia y centro.
La luz que dio a tus lápices camino.

Desde tu poderoso cristalino
vives universal afuera y dentro.
Todo sueño y mirada reconcentro
para no desnudar lo que adivino.

Todo el terrestre amor que a cielo llega
cuando la grama su humildad entrega
y sin más despilfarro que el rocío

nos dice a todo dar que de una nube,
lo mismo en el invierno que en estío,
el ojo baja y dibujando sube.

Sueño y mirada hay en los paisajes de este gran dibujante; mirada que penetra y que desnuda al objeto dándole una significación humana, gracias a su sueño poético. Y no sólo conmueven los temas, ni las composiciones, ni los objetos que aparecen en sus cuadros, sino la expresión misma, la agilidad del lápiz, del espíritu, que corriendo aquí y allá, apretando el plomo para los toques de negro profundo o suavizando los líneas para crear otros efectos, o bien envolviéndolo todo en manchas amasadas con los dedos, logran ambientes que unifican o contrastan, según la intención. Luces y sombras, manchas de sol en la negrura —como el arte lo es en la vida— es lo que hace los paisajes de Roberto Block, a veces destacándose sobre límpidos cielos y en otras ocasiones bajo la presión de las nubes tempestuosas, amenazantes. Es ese goce creador lo que emociona, pues se advierte en cada trazo; es lo que hace al espectador que sienta si él mismo estuviera dibujando; es la identificación con el artista, el diálogo a través de la obra, en el que se conserva sobre las mutuas resonancias.

Todo lo anterior está no sólo en sus innumerables dibujos de paisaje, sino en los murales que ha ejecutado con los mismos, que resultan originales, y en sus pequeños grabados, técnica que maneja con maestría.

ROBERTO BLOCK. *Camino de Ixtapan.*

ROBERTO BLOCK. *Comanjilla. Sombras y Luces del camino.*