

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

• *La Posada Roja*. Esta es una comedia de enredos y truculencias, en la que la actuación de Fernandel es el principal atractivo. El argumento: un

matrimonio de viejos de apariencia inofensiva se retira a la soledad de una posada, que alquila con la esperanza de enriquecer con el producto de los valores que roba a los viajeros, una vez que asesina a éstos y los entierran en el patio. Los viejos son secundados en sus actividades delictuosas por un sirviente negro. Su hija, bella joven casadera, también los ayuda, y esperan casarla con un sargento de policía. El ne-

gocio prospera aun en aquel paraje solitario. El primer rollo comienza con el arribo a la posada de un coche que se pierde en la tormenta. Los viajeros son numerosos y ricos. Los viejos se frotan las manos de contento, pensando en las ganancias. Pero al rato llegan también a la posada un monje (Fernandel) y su acompañante, un joven novicio. El joven novicio y la hija de los posaderos se enamoran a primera vis-

ta, quieren casarse en el acto, esto es el principio del fin del "negocio" de los viejos. Después de muchas peripecias, el monje descubre las intenciones de los posaderos, y violando el secreto que recibe en confesión, denuncia a los criminales a la policía. En pocas palabras, esta es una película en la que los detalles se olvidan pronto; pero en la que la actuación de Fernandel y el "espíritu francés" destacan del conjunto.

LA ya numerosa producción del crítico de arte Justino Fernández, tiene ahora un nuevo volumen¹ que la imprenta de la Universidad Nacional de México ha publicado recientemente: *Coatlícue. Estética del Arte Indígena Antiguo*, proyecto de la serie del IV Centenario, bajo los auspicios del Centro de Estudios Filosóficos. Este libro no es sino el primero de una serie de tres, los dos últimos "Estética del Arte de Nueva España" y "Estética del Arte Moderno y Contemporáneo" en preparación, los publicará el Instituto de Investigaciones Estéticas de la propia Universidad.

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

La *Introducción*, que tiene como espina dorsal el pensamiento filosófico de Heidegger, nos dice que Justino Fernández nos comunicará parte de esa visión estética del arte mexicano, con la cual no hará sino darnos a conocer la confesión de las experiencias que,

LIBROS



COATLICUE

Por Sergio FERNANDEZ

frente a Coatlícue, sintió el escritor. Para él, la máxima forma de preocupación que tiene la existencia humana es desde luego la imaginación en su forma creadora. Es ella la que hace que el arte sea posibilidad y realización; la que transforma la "realidad cruda de la existencia" en "sueño poético" que al mismo tiempo revela la finitud y contingencia del ser del hombre. Así, toda creación por parte de éste no será sino un espejo que refleje la "muri-bundez que somos", por lo cual el arte, como una de esas crea-

ciones, nos hace ser conscientes del ser que somos, vida y muerte, en profunda autocomprensión. El criterio estético con el cual actúa Justino Fernández nos es prontamente advertido. Considera a la estética como una "teoría de la sensibilidad" antes que hacerlo en su sentido moderno común, que sería más bien una "ciencia de la belleza". Advertencia que, como él mismo lo dice, se irá reafirmando a medida que el libro tome cuerpo. Naturalmente no se queda sólo en esa teoría de la sensibili-

dad. Después —en un segundo plano— vendrá la investigación histórica conveniente para situar y complementar esa "conmoción sensible", pues de otro modo la interpretación sería errónea por incompleta, pues sólo arrojaría a la luz de la inteligencia su vivencia hedonista. Por ello Justino Fernández concluye que la estética "no deja de ser ciencia en cierta medida"; de ella hablará en cuanto lo que *es para él*, de lo que *le parece a él*. Apoyado en Ortega y Gasset y en Ramos, para los cuales la estética es, respectivamente, *el nombre genérico de innumerables valores*, y *en concreto una constelación de valores*, Justino Fernández prefiere hablar no de "valores", sino de "intereses", humanos, desde luego; cree por tanto que no se puede hablar de ella como algo "separado del complejo que la produce", pues de esta suerte sería tanto como hacerla un ente ideal, lo cual le restaría su sentido vital. Y es aquí cuando se postula en contra de la corriente del "arte por el arte" al afirmar que "La belleza del arte, del hombre, nace de la existencia humana y es para ella". No es belleza "en cuanto tal", "pura" o "en sí misma" por el contrario es la "belleza impura" por ser histórica. Así, la belleza no es, no podrá ser nunca "ecuménica" (acertada expresión); jamás podrá ser una sino muchas: una pluralidad. Se tendrá que hablar de bellezas, que no de la Belleza; habrá tantas cuantos sean capaces de percibir los hombres en sus distintas e innumerables posiciones históricas que les toque vivir. Y porque "somos ante todo y sobre todo moribundos y contingentes hasta que un día dejamos de ser moribundos para ser muertos", le parece a Justino Fernández que la belleza suprema es aquella que apresa contenidos trágicos; es por ello "la más auténtica clase de belleza que se pueda concebir". Lo otro será lo inauténtico, aquello que exclusivamente muestre, en última instancia, lo "bonito", que es "una pequeña belleza intrascendente".

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

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

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

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

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

En todo este rico material, Justino Fernández ha visto un proceso crítico del arte indígena antiguo que constituye su

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

En cuanto a la crítica hecha por extranjeros, Justino Fernández después de su revisión, afirma que "es un hecho... que... las expresiones plásticas de las culturas indígenas antiguas han sido aceptadas como arte", aun cuando en general no justifiquen el por qué deban tomarse en esa forma, es decir, como *arte*. De esta manera Justino Fernández empieza ahora, en la última parte de su libro, a analizar con detenimiento la monumental escultura azteca, elegida, según él, por ser el monumento que mejor representa la cosmovisión de los antiguos mexicanos. El empeño que sigue no deja de ser "ambicioso" si se tiene en cuenta que lo que le interesa es la

obra de arte vista "en toda la complejidad que en verdad presenta". Es natural que no se detenga en lo puramente sensible, en la emoción producida, sino que ahonde por todos los medios posibles el fenómeno y lo aprese así en forma más eficiente.

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

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

La concepción azteca del mundo, ya se advirtió desde un principio, es dinámica; hay en ella una constante de creación y de destrucción que no es sino un ser y un dejar de ser al mismo tiempo. Coatlícue es un vínculo, un puente entre ese mundo mítico y la existencia humana; punto de

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

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

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

PRETEXTOS

Por Andrés HENESTROSA

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

SEIS CUENTOS ENMASCARADOS¹

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

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

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

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

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

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

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

Despierta en Panamá formulando la "Letanía de la Orquídea". Muriel siente comezón, y ve en el espejo que le nace una en la rabadilla. "¡Chimbombó! ¡Chimbombó!"

Lo que sigue pudiera ser una denuncia contra la perversión sexual y las ambiciones del dolar. Cuando Muriel se corta la flor para ver si nacen otras en grandes cantidades y poder

venderlas caro, brota del lugar una estaca que irrumpe entre sus piernas. La sangre corre "rajante por las entrañas del hombre".

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

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

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

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

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