

UNIVERSIDAD *de* México

VOLUMEN X • NUMERO 4

MEXICO, DICIEMBRE DE 1955

EJEMPLAR: \$ 1.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

EL arte de Picasso se ciñe a lo ópticamente perceptible, según la nueva óptica del cubismo.

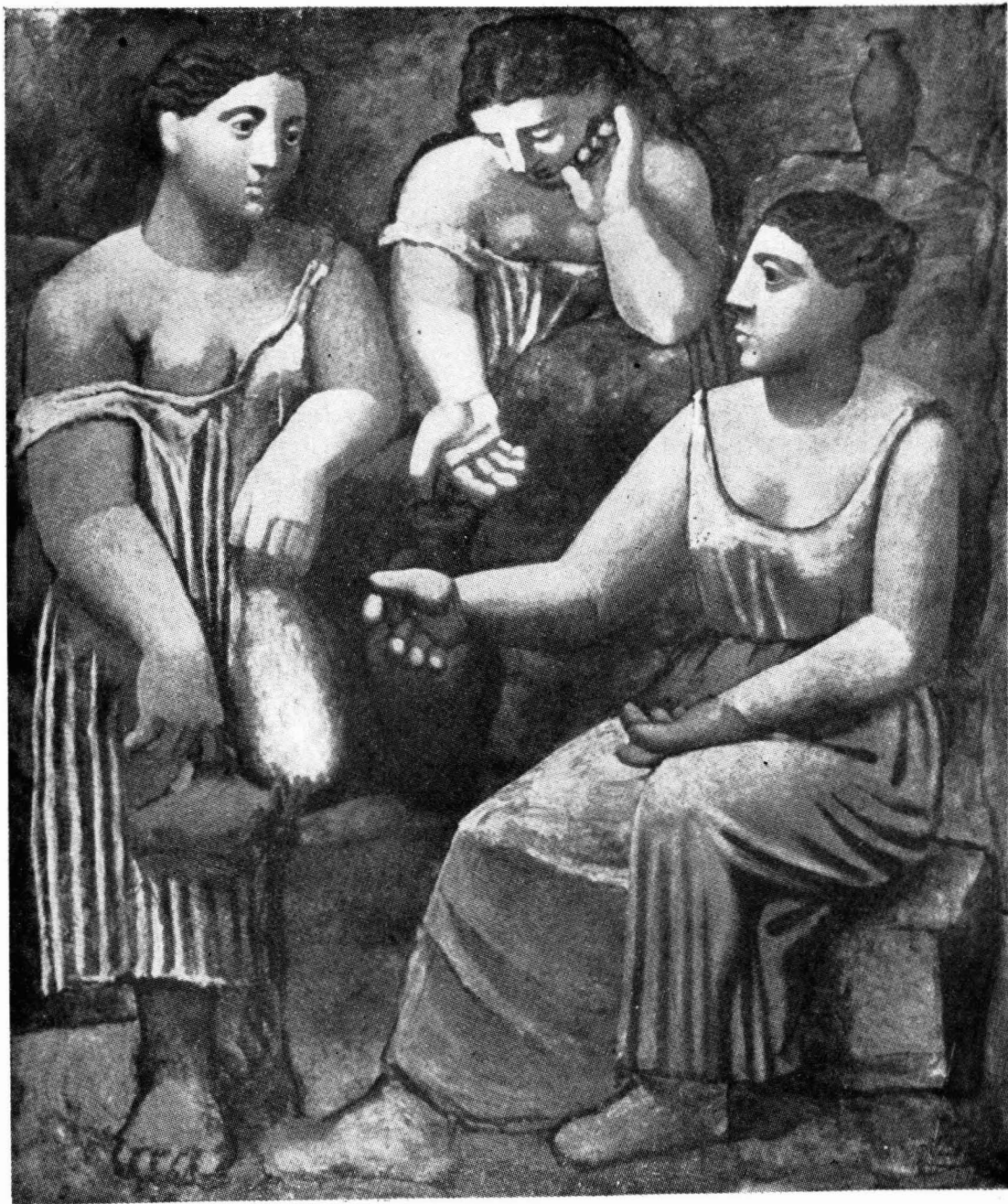
Picasso nació el 24 de octubre de 1881 en Málaga, hijo de padre andaluz —José Ruiz Blasco— y madre andaluza de origen italiano, María Picasso. En el próximo año cumplirá setenta y cinco años. Estudió en las academias de Madrid y Barcelona. A la edad de 19 años se marchó a París, donde vivió hasta hace poco, hasta que se trasladó al sur de Francia, a Vallauris en Provenza. En sus primeras obras es obvia la influencia que ejerce sobre él Toulouse-Lautrec, el pintor de Montmartre, que por entonces está en la cima de su gloria. Pero Picasso no se interesa como Toulouse-Lautrec por el mundo elegante de París. Pinta a la gente pobre, y con preferencia arlequines y saltimbanquis. Sus arlequines de aquel tiempo son arlequines melancólicos, arlequines trágicos. El repertorio formal denuncia la influencia del Greco. Sobre todo lo fascina su azul, ese misterio azul del Greco: el origen de la llamada época azul. Todas las obras de esos primeros períodos tienen un carácter marcadamente sentimental. Sentimentalismo que durante su larga y fecunda vida de pintor se esforzará por suprimir y superar. En los años 1905 y 1906 su paleta se vuelve clara. En lugar de los azules mates prefiere los tonos rosados y amarillentos. Es la época llamada rosa.

Todavía siguen siendo sentimentales sus temas. Ya domina el oficio con una maestría inaudita; ya sabe expresarse con una perfección sin par. Un ejemplo típico y una de las obras maestras de esa época es "La Familia Soler", la familia de un sastre.

En aquellos años se ven en París las primeras exposiciones de Cézanne y se descubren las esculturas de los negros africanos, la tremenda plasticidad de los ídolos africanos, hasta entonces sólo estimados como curiosidades etnográficas. Ante esas obras, Picasso y otro pintor joven, Georges Braque, llegan a la convicción de que han equivocado el camino. Hay que renovar el arte a fondo, partir no del tradicional realismo, sino de la forma,

P I C A S S O

Por Paul WESTHEIM



Tres mujeres en la fuente

SUMARIO: Picasso, por Paul Westheim • La feria de los días • ¿Hubo negros en América antes de Colón?, por Juan Comas • Tres poemas de William Butler Yeats, versión de Jaime García Terrés • El espía del alma, por Antonio Castro Leal • Poesía e historia en Federico Schiller, por Juan A. Ortega y Medina • La familia del hombre, por Raúl Flores Guerrero • Artes plásticas, por Jorge J. Crespo de la Serna • El escritor y su tiempo. Martín Luis Guzmán, por Mario Puga • Cómo escuchar la música, por Manuel Michel • El cine, por Carlos Valdés • Dos libros de Pavese, por Tomás Segovia • Libros, por J. Fuster, Carlos Valdés, Alberto Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, Manuel Michel • Pretextos, por Andrés Henestrosa • Dibujos de Vicente Rojo.

la forma plástica, la forma pura. Son los años 1907, 1908; años de la época negra. Picasso pinta "Las señoritas de Aviñón", la obra representativa de ese período — el primer paso hacia el cubismo, que nacerá en los años siguientes. Suprime radicalmente los temas sentimentales. Aspira a una objetividad integral. Se limita a un análisis del objeto real: análisis que no parte de la apariencia de las cosas, sino de las formas elementales que estructuran el cuerpo. Así, de ese afán de analizar las formas y las relaciones de las formas dentro del espacio bidimensional surge, en 1913, un cuadro como "El Violín"; surge el nuevo movimiento artístico bajo cuyo signo transcurrirán la segunda y tercera décadas del siglo: el cubismo, reflejo de la lucha heroica de un espíritu creador y revolucionario que, basándose en una nueva óptica, logra forjar un arte nuevo.

En los años de 1918 a 24 se acerca al estilo neoclasicista de Ingres, en lo que se basa la crítica para hablar de una "época ingrista". Además experimenta con las nuevas conquistas del surrealismo, pero no parte de sus supuestos: su visión es y sigue siendo una visión plástica. Se limita a echar mano de los medios y valores plásticos para crear una unidad espacial perfecta. Un buen ejemplo es "El Espejo", pintado en 1932. El leitmotiv de esta obra, compuesta de formas curvilíneas: el cuerpo de la mujer, la cabeza, el brazo, los senos, el mismo espejo, son los círculos de los senos.

Más que un movimiento nuevo o un esquema, se trata de la expresión de una personalidad extraña y fascinante, llena de inquietud creadora, que no puede contentarse con una solución hallada, a quien obsesiona —hasta en las últimas obras del septuagenario— la búsqueda y la realización de nuevas posibilidades de la expresión plástica.

A los setenta años todavía sigue siendo tan discutido como en aquel entonces cuando él y Braque iniciaron el cubismo. Por lo general, cuando uno entra en años, lo aceptan, porque al fin y al cabo ya representa un trozo del pasado. Pero alrededor de Picasso, espíritu inagotablemente creador, continúa la batalla en plena furia. En todos los países donde existe la preocupación por el arte, la pugna está en pie. Toda una literatura se ha escrito en torno suyo.

Picasso es un fenómeno asombroso en una época en que generales, políticos y boxeadores son casi los únicos tipos que logran excitar la fantasía de las masas. Nos preguntamos cómo es posible. En punto al tema, es bien poco lo que ofrece: arlequines, guitarras, naipes, algunos otros tipos de naturalezas muertas, a veces un rostro, una mujer frente al espejo, y últimamente un poco de mitología griega. No hay en su obra alusiones literarias ni intenciones didácticas, ni despierta ésta algún interés extraartístico, para muchos lo único que buscan en el arte. El fin de su creación es exclusivamente fijar observaciones ópticas y relaciones espaciales dentro de la superficie, es decir, expresar una experiencia espiritual.

Hay muchos que perciben en la obra de arte sólo lo que ven representado; con esto se contenta su mentalidad primitiva. Para las personas de sensibilidad artística siempre ha sido emocionante penetrar en el proceso creador del artista —trátese

de Miguel Angel, del Greco o de otro cualquiera—, comprender cómo éste logró dar expresión plástica a su visión. Es precisamente lo que distingue el "Juicio Final" de Miguel Angel de los muchísimos "Juicios Finales" que se hallan colgados en museos e iglesias. El arte de Picasso es una manifestación una y otra vez fascinante del proceso creador. Este se patentiza en cada obra suya, cada obra suya hace participar al espectador en la creación de la Forma, lo hace productivo, hace productivos su ver y su vivencia.

Y puede ser que ya hayamos dado en el blanco: es esta libertad en lo espiritual y esta liberación por lo espiritual lo que en el arte de Picasso atrae al hombre del siglo xx, a ese pobre hombre mecanizado, organizado, esclavizado por normas rígidas. Porque en el arte de Picasso —como en la obra de Paul Klee— vive el doble milagro: el de una producción no mecanizada en lo más mínimo, soberanamente creadora y de una radical independencia del espíritu, que no conoce otras vinculaciones que la ley que le dicta la más interna textura de su personalidad.

Picasso —luna que pasa por muchas fases, siempre en transformación, en per-

petuo devenir— es el pintor de innumerables etapas de las que acabamos de hablar: la época azul, la rosa, la africana, la cubista, ingrista, surrealista, neohelénica, neogriega, y quién sabe cuántas más. A veces, por ejemplo, en el álbum "Sueño y mentira de Franco", una serie de 18 aguafuertes; en los grandes cuadros "Masacre en Corea" y "Guernica", hay también manifestación política, protesta contra la barbarie de la violencia. Pero sea cual fuere el motivo exterior de la creación, la voluntad de hacer plástica predomina siempre sobre cualquier otra intención. Tampoco el cuadro de Guernica, en que muchos quisieran ver una excepción, lo es en este sentido, aunque seguramente es excepcional por su monumentalidad. Picasso mismo lo ha dicho en una entrevista: "El gran público no está todavía habituado a esta nueva expresión. Comprende mejor la pintura antigua, porque ésta tiene más peso en su experiencia... Es probable que lo que llame su atención sea el elemento episódico contenido en aquella pintura que su valor estético... He visto a algunos españoles llorar delante de Guernica; sin embargo, no creo que este cuadro los haya conmovido más que mis otras telas. Es probable que se hayan emocionado por el episodio representado. ¡Cuántos no son aquellos en quienes se produce la emoción por la poesía del color, por la vida de la forma y del ritmo, en una palabra, por las rimas plásticas!" Comprobemos que en el cuadro *Pesca nocturna en Antibes*, representación de una escena de la vida cotidiana, la estructura de la composición es exactamente la misma que en el cuadro de *Guernica*.

La maestría técnica de Picasso raya en lo inverosímil. Lo acomete todo y lo resuelve todo. Su dominio de los medios, su comprensión de las posibilidades expresivas son tan grandes que agota cada una de éstas en seguida, que llega en seguida hasta los últimos confines, más allá de los cuales ya no hay nada. Todo camino que toma, lo recorre sin parar hasta el último extremo. Esto explica mucho. Una ojeada retrospectiva a su obra nos hará ver cómo aprovecha todo recurso que se le presenta, cómo lo ensaya todo, lo deja caer y vuelve a ensayarlo desde otro ángulo; cómo brinca de un experimento a otro, aparentemente a la buena de Dios, sin rumbo fijo. Y comprendemos la trágica desesperación de un espíritu artístico, cuya tragedia no es la de Cézanne —de no alcanzar nunca íntegramente lo que se propone— sino una muy distinta: gracias a su tremenda capacidad, o talento, o ingenio o como queramos llamarlo, alcanza con seguridad de lunático cualquier fin que se proponga, pero al mismo tiempo reconoce que todo es relativo, que todo naufraga en sí mismo. "Todos nosotros sabemos —dijo en cierta ocasión— que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender". Y, sin embargo, parece que incesantemente está acariciando la ilusión de que el arte sí pueda ser la verdad, y una y otra vez descubre la mentira. En esta misma conversación, pero en otra conexión de ideas, dijo que muchos consideran al artista "como si estuviera entre dos espejos paralelos que reproducen su imagen un número infinito de veces, sin perca-

(Pasa a la pág. 12)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Universidad Nacional Autónoma de México,

Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Número doble: „ 1.50

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

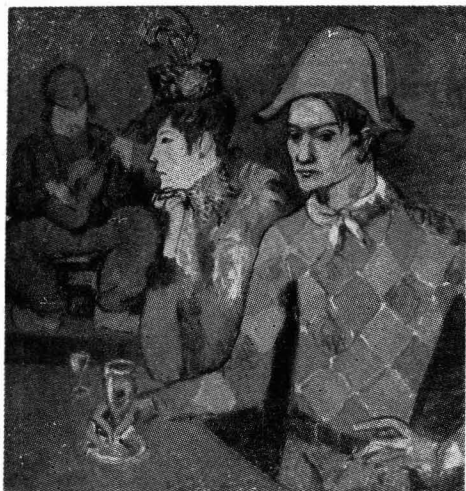
ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUSKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO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

de los bosques; el sembrador que hunde sus manos en la tierra y el que empuñando arados conmueve a la llanura; el minero cansado que aspira el aire libre al salir de su tumba; el negro que sudando gotas de explotación alimenta las calderas; el herrero de siempre sonando su martillo contra el hierro en el yunque; el albañil que expone su vida pendiendo de un cable sobre el abismo; el pescador, el peón, el remero incansable. En algunas de estas fotografías ni siquiera es necesaria la presencia total de los sujetos; unas manos moviendo una palanca o el

entrecruzamiento de dos brazos en tensión sobrehumana impulsando una barra son suficientes para evidenciar, por medio del arte fotográfico, quiénes son los que mueven al mundo. También la cámara ha captado el cansancio: en los puños de un hombre que se limpia el sudor con el puño cerrado, en los labios abiertos al chorro de una llave y después... la comida; comida de los gremios, en donde la cortesía consiste en no quitarse la gorra; comidas de familia ante la fuente humeante de la sopa; la comida en el campo: huevos duros y sal...

El libro del Exodo lo explica: "y sentóse el pueblo a comer y a beber y levantóse después a regocijarse." Aquí son las crinolinas, los lujosos abrigos, las bufandas y corbatas de etiqueta enmarcando la belleza masculina y femenina, el champaña en copas irisadas sostenidas por manos finas y de movimientos contenidos; allá es la blusa abierta, desbordante de piel bronceada, la camisa rota, las faldas levantadas por el movimiento de unas piernas que estremecen el aire al ritmo del jazz, la cerveza escurriendo en las grue-

(Pasa a la pág. 32)



El Conejo ágil (1905)

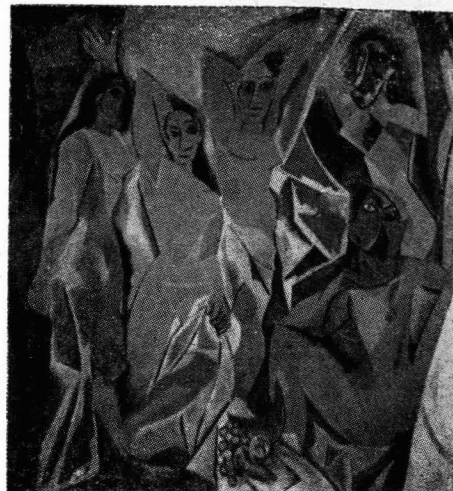
(Viene de la pág. 2)

tarse de que se trata de una misma imagen reproducida en diferentes planos ¿no será el mismo Picasso el hombre entre los dos espejos, que, confundido y burlado por espejismos, ya no sabe distinguir entre realidad y reflejo?

Este pintor, que ha experimentado con todo y lo ha reconocido todo como relativo, problemático o quizá como vano, descubre alrededor de los años 1906 ó 1907 la obra de Cézanne. ¿Qué encuentra? No como todos los demás una nove-



Cabeza de mujer (1907)



Las señoritas de Avignon

dosa manera de pintar, de construir superficies pictóricas o de organizar los colores, sino un principio creador: una ley.

El cubismo es arte objetivo, realista, de un realismo integral. Esto suena a paradoja, y paradoja será para todos los que educaron su ojo de acuerdo con los cánones del arte renacentista. El cubismo rechaza el modo de ver tradicional, porque éste se contenta con captar la apariencia de las cosas; lo considera una convención artificial, igual que el modo de represen-



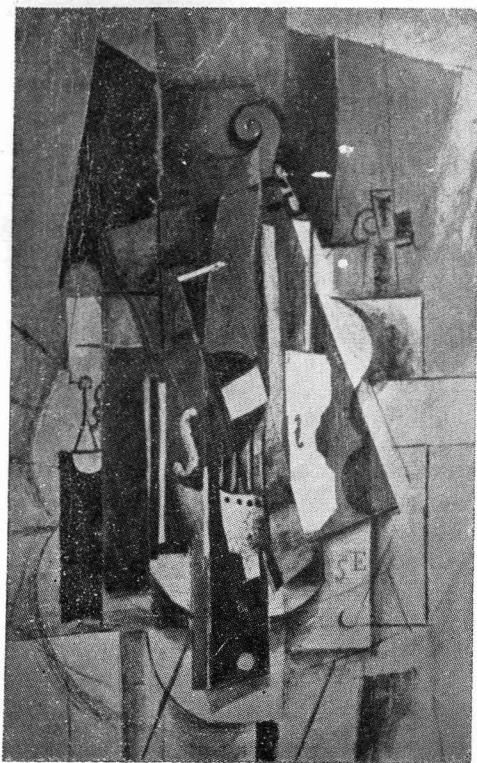
Los saltimbanquis (1881)



Familia del sastre Soler

tación que le corresponde: la perspectiva lineal. Para darnos cuenta de que aquella perspectiva es en realidad sumamente artificial, basta mirar un grabado de Dürero, quien de regreso de Italia quiso demostrar a los artistas alemanes la nueva adquisición de allende los Alpes. (Fig. .)

El cubismo quiere ser más concreto: en lugar de la apariencia de las cosas, procura fijar la forma real del objeto, es decir, la forma básica, no ese disfraz que es el aspecto exterior. Partiendo de la tesis de Cézanne de que los cilindros, conos y cubos son los arquetipos de todos los cuerpos, elimina todo medio ilusionista. Es esta la misma concepción del ingeniero que construye una máquina, del arquitecto que desarrolla su fantasía a base

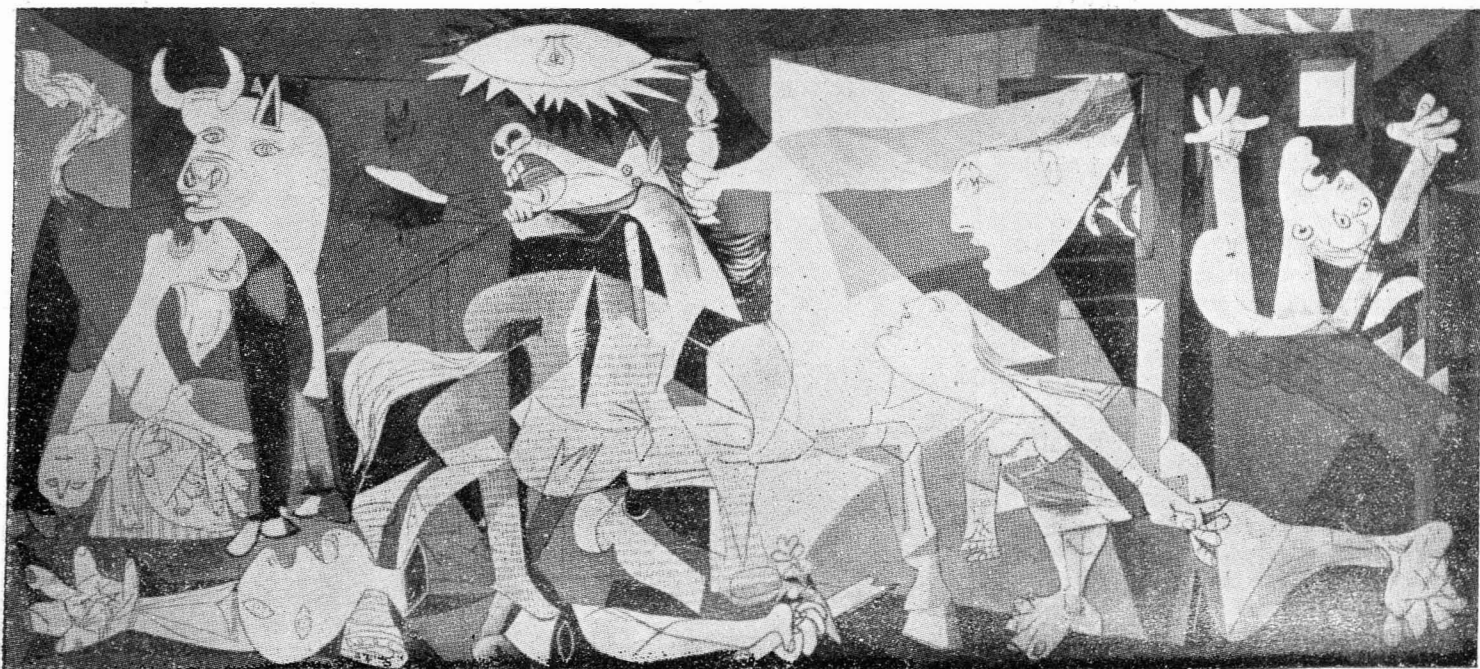


El espejo (1932)

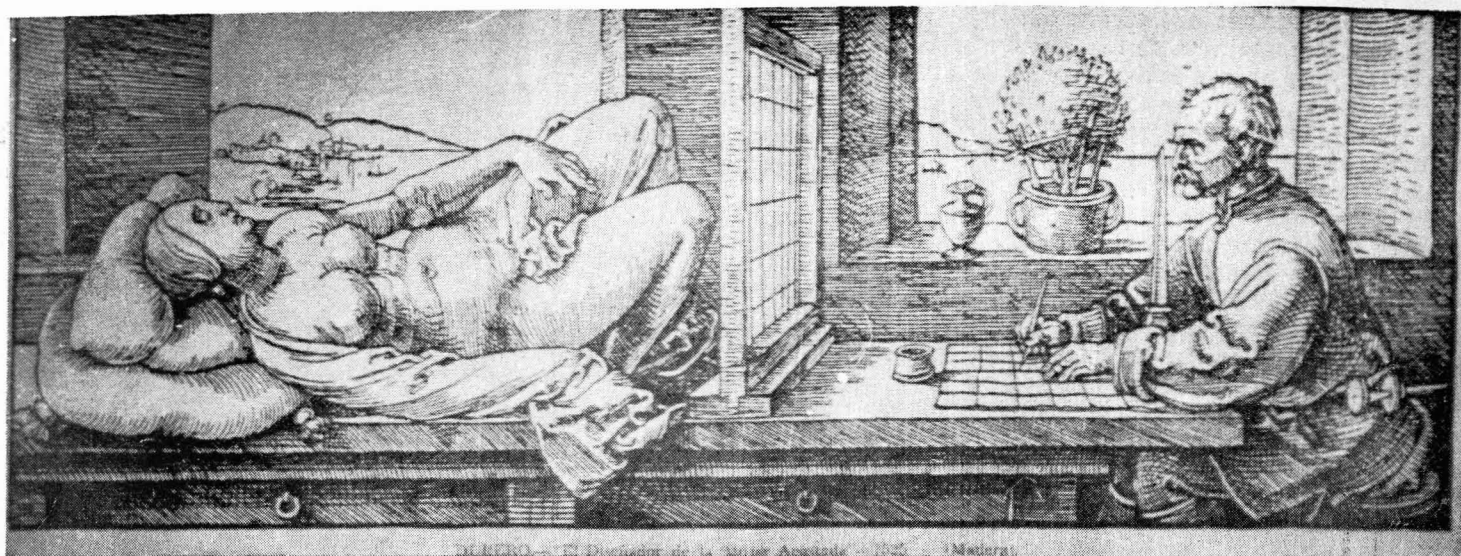
de su plano. A veces se hace de una máquina un dibujo en proyección para un catálogo o un cartel; pero construir la máquina es sólo posible a base del plano,

en que se halla indicado con toda precisión cada uno de los elementos que la componen. No es azar que el cubismo surja en el mismo momento en que el ingeniero

empieza a desempeñar un papel decisivo en la transformación del mundo. Emancipado de las reglas de la perspectiva lineal, el artista puede retener cada uno



Guernica



. Dürero, "El diseñador de la mujer acostada"

de los diferentes aspectos del objeto y fundirlos en ese conjunto que es la unidad del cuadro, ese "simultane" como se le suele llamar. Se trata aquí de una unidad espacial, no de la unidad de la percepción óptica.

Pero Picasso no sería Picasso, ese espíritu soberano, ese jugador lleno de ingenio e infinitamente curioso, si pudiera contentarse con el descubrimiento una vez realizado. Otros, cuando han hallado o creen haber hallado una solución, se dan por satisfechos. Y es cierto que normalmente alcanza para una vida. Pero Picasso no nació para jubilarse como cualquier profesor de pintura, no puede negarse a los estímulos. Toda sugestión que se le ofrece la traduce en nuevos experimentos, nuevos hallazgos y resoluciones.

No se limita a pintar: hace escultura, esculturas muy interesantes, muy importantes. En los últimos años sorprende al mundo artístico con la creación de centenares de piezas de cerámica, frecuentemente decoradas con figuras de la mitología griega. Lo más asombroso es que no cambia una tendencia por otra, y ésta, a su vez, por una tercera o cuarta; que los diferentes estilos, tendencias, "épocas", no se suceden en el tiempo una a la otra, sino que se cruzan y compenetran, que coexisten. Cuando en cierta ocasión lo visité en su estudio —era en plena época ingrista— encontré en uno de los caballetes un cuadro netamente cubista, el cuadro de los *Tres músicos*, que actualmente se halla en el Museum of Modern Art de Nueva York. "On marche à cheval, on marche à pied", contestó Picasso a mi pregunta. "Un día somos así, otro día de diferente manera. No soy un profesor alemán". Esto es lo que menos se ha comprendido. El gran público cree que el artista debe ser de un modo o de otro, debe tener una tendencia u otra. Pero ¿no vivimos el mundo un día desde este estado de ánimo, el otro día desde aquél? Y, sin embargo, es siempre un mismo yo que lo vive. No todos somos "calles de dirección única", como los personajes de los dramas de Ibsen. Y esa "dirección única" no siempre es consecuencia: puede ser pereza del espíritu, el placer de caminar en los surcos abiertos por la costumbre. Podemos suponer que lo que a Picasso le hace seguir un rumbo y otro y muchos a la vez, es el impulso de juego, ese antiquísimo impulso de que surgió el arte cuando todavía no existían ni academias

ni preceptores. Pero es más: es ante todo la prodigiosa riqueza de su espíritu, que puede y debe escoger entre más de dos y tres posibilidades. Si creemos que la felicidad del creador reside en que su querer es un deber querer, ¿qué diremos de un artista cuyo destino es querer esto y aquello, deber querer esto y aquello?

Y con esto abordamos, más allá del caso especial de Picasso, una de las cuestiones fundamentales de la creación artística.

Se sabe que Picasso está dotado de una naturaleza impresionable en extremo, que responde más espontánea, más sensible, más intensamente a los estímulos que lo solicitan; que su trágica misión es plantear los problemas, resolverlos y, a fuer de español, llevar las soluciones hasta el último extremo, "jusqu'au bout". ¿Es fuerza o debilidad? Digo que es un destino, pues no considero una dicha ser así. Es posible que Picasso sea en la historia del arte un primer caso, por lo menos el primero en que semejante actitud se manifiesta con tanta claridad. Y no importa desde qué ángulo contemplemos el fenómeno Picasso, siempre encontramos como única clave la ecuación personal de este artista singular, que traduce a su manera la máxima de Holofernes en el drama "Judith" de Federico Hebbel: "¡No dejes conocer!" ; a quien su "daimon" obliga a llevar la máscara y a cambiarla constantemente. Entre paréntesis, ¿ya se ha pensado alguna vez por qué el

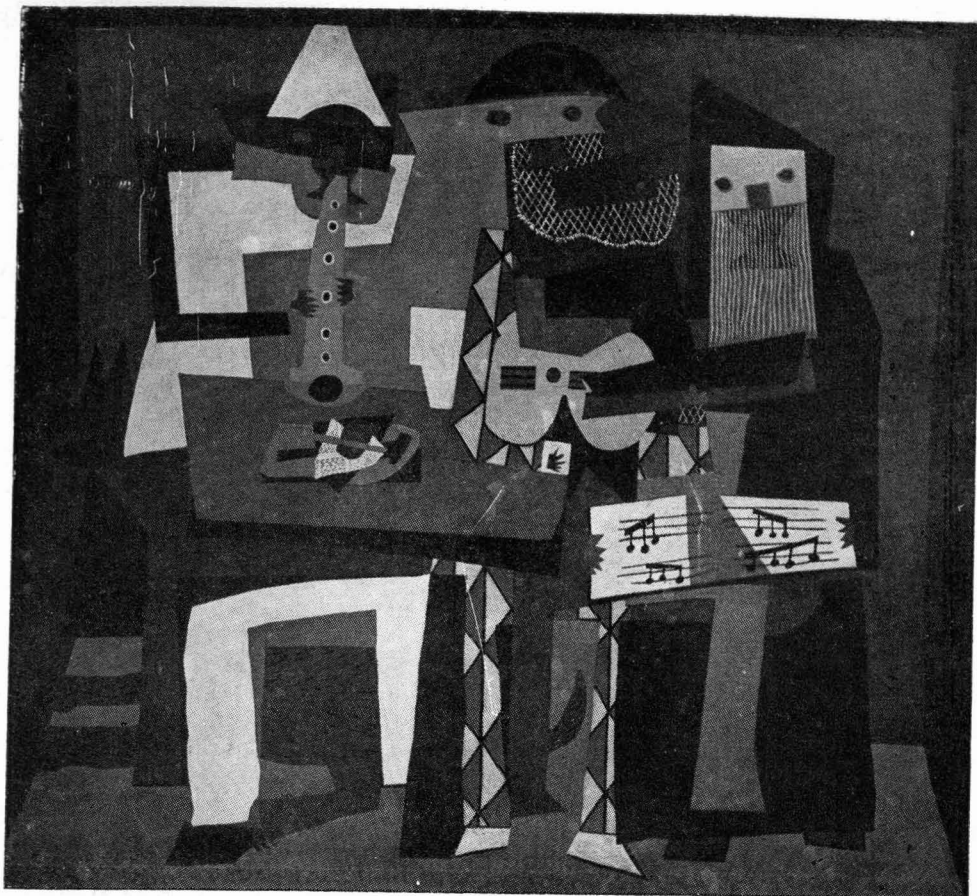
arlequín es el eterno personaje de su teatro plástico? ¿Cuántos cambios se llaman ya Picasso y al través de todos los cambios cómo ha persistido ese fondo insoportable que se llama Picasso!

Ya dijimos que para todo conocedor del arte es una experiencia emocionante penetrar en el proceso creador del artista. En el caso de Picasso disponemos de documentos auténticos —algunas obras suyas—, que nos proporcionan esa experiencia. En el año 1945 ó 46 Picasso entró por casualidad en un taller gráfico, vio una piedra litográfica y en seguida sintió el prurito de poner manos a la obra. El resultado fueron treinta litografías, que tratan los temas usuales de Picasso: una cabeza de mujer, madre e hijo, una corrida de toros, una naturaleza muerta, etcétera. De todas ellas existen varias versiones, que representan las fases sucesivas de un proceso creador. De una visión nueva y diferente nace una obra diferente y nueva.

Entre las primeras de esas litografías hay una cabeza de mujer. Vista frontal. El rostro encuadrado por el pelo. La cabeza dibujada con contornos enérgicos: los ojos, la nariz, la boca vigorosamente trazados. El oficio está manejado con seguridad, las peculiaridades del material están aprovechadas al servicio de las intenciones artísticas. Pero quizá fue precisamente esa sujeción al material, o bien la materialidad del efecto alcanzado, lo que incitó a Picasso a crear una nueva



Noche de pena en Antibes, 1939



Los músicos



Al estilo de Cranach



versión en la que prescinde audazmente de esa gradación de blancos negros a que suele aspirar el litógrafo. Cubre toda la piedra con una capa uniforme profundamente oscura y rasga en ella unas cuantas líneas blancas. Una cabeza, un rostro que surge fantasmal de la oscuridad, con la fuerza expresiva de un jeroglífico. La visión sujeta a la superficie aparece trasmutada en visión espacial.

La litografía más extraña y más interesante es "Betsabé y David", dibujada según un modelo; un cuadro de Lucas Cranach, el gran maestro alemán de los tiempos de Grunewald y Durero. Cranach hace de la escena un espectáculo movido, animado. En la primera versión Picasso se atiene literalmente a su modelo; reproduce la composición de Cranach con todas sus figuras, con toda su abundancia de detalles. Pero como si ello le pareciera aún demasiado pobre y poco pictórico, llena en la versión número dos la estructura lineal con contrastes decorativos de blancos y negros, acercándose aún más a Cranach. Esto, claro está, no es propiamente Picasso, ni en la escritura artística ni en el desarrollo de los planos. Y surge una tercera variante: traducción a un nuevo modo de ver, un desarrollo de las figuras, masas y líneas desde otra concepción que ésta sí es espíritu y estilo de Picasso. La obra de Cranach no fue para Picasso sino un punto de partida.

A dónde parte, cuál es el sentido y la meta final de su labor artística, lo revelan las diferentes etapas. Imaginación plástica, representaciones plásticas traducidas en valores espaciales, en movimiento espacial. (Otro ejemplo, del año 1955, son "Las mujeres de Argelia", quince pinturas inspiradas en el cuadro de Delacroix *Les femmes d'Alger*, que se conserva en el Museo de Montpellier. Toda esta serie se exhibió en la exposición de Picasso celebrada en París en el año pasado.) Ese mundo irreal de la superficie, que para el pintor es el único real, se edifica según su propia ley, tiene su propia pesantez y también su propia óptica.

Picasso dijo una vez: "Desde el punto de vista del arte no existe ni forma concreta ni abstracta, sino sólo la Forma." La Forma de que habla Picasso es exactamente lo mismo que distingue la música del ruido.

Traducción de Mariana Frenk

La muerte en la pintura de Rodríguez Lozano

ARTES PLÁSTICAS

Por Jorge J. CRESPO DE LA SERNA

MIENTRAS más se ahonda en el arte de este pintor más clara y definida se va presentando la intención anímica que lo ha estado sustentando hasta hoy. Estoy ya convencido de que nunca ha dejado de tener ante sí el deseo y el acicate de representar la vida multivaria del pueblo de esta tierra en donde nació él mismo. Lo ha hecho como testigo fiel y sensible, pero también como actor. Es decir, al expresar en pintura las vivencias de ese pueblo, no ha rehuído ser partícipe de ellas, no ya confidente casual. Por eso su pintura que en los primeros años está llena del estupor alegre y confiado de quien empieza a redescubrir su propio "habitat", se torna después en imágenes gigantescas del hom-

bre como tipo, como ideal de felicidad terrena, o sea lo que él mismo quisiera para sí y para los otros que con él están viviendo en México. Pero estas etapas, por decirlo así, preliminares, le descubrirán enseguida cuál es su camino, aquel en que coincidan sus lejanas esencias ancestrales y sus proclividades de hombre de hoy. Entonces, sin apartarse de su impulso primero sino, al contrario, sublimándolo, se adentra resueltamente en el drama, y de él nos ha ido ofreciendo lamosos aquí y allá, con un lenguaje que tiene per-

files absolutamente singulares, dentro de la escuela mexicana.

En esa escala de valores vitales él se ha ingeniado para no recoger sino síntesis que cumplen la función doble de no distraer con adjetivaciones el mensaje de la idea motriz de cada cuadro, sino darnos lo imprescindible, lo que tiene todo el vigor expresivo y patético de un hecho humano, pero un hecho humano que es una circunstancia de México. Esta categoría está patente en la tipología de las figuras humanas con las que sus "momentos dra-