

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

6

ABRIL—JUNIO

1942

IMPRESA UNIVERSITARIA

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

Eduardo García Maynez.

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	\$7.00
Exterior	dls. 2.00
Número suelto	\$2.00
Número atrasado	\$3.00

S u m a r i o

FILOSOFIA		Págs.
Irwin Edman	<i>William James y la filosofía en el Nuevo Mundo</i>	155
Samuel Ramos	<i>El movimiento científico en la Nueva España.</i>	169
LETRAS		
Xavier Villaurrutia	<i>Lectura en una Exposición.</i>	181
M. Berveiller	<i>Influencias italianas en las comedias de Ben Jonson (III).</i>	193
HISTORIA		
Edmundo O'Gorman	<i>¿Tienen las Américas una Historia Común?</i>	215
A. Prudden Coleman	<i>La cultura eslava (II)</i>	237
RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS		
<i>Filosofía</i>		
José Gaos	<i>Esquema de antropología filosófica. (Oswaldo Robles.)</i>	253
Joaquín Xirau	<i>Ciencia Nueva. (Giambattista Vico.)</i>	261

	Págs.
<i>Letras</i>	
L. Ferrán de Pol.	<i>El lenguaje y la vida.</i> (Charles Bally.) 265
Francisco Giner de los Ríos.	<i>Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema) 1899-1925. Hispanic-American Studies.</i> (Juan Ramón Jiménez.) 267
Agustín Millares Carlo	<i>La crítica en la edad ateniense (600 a 300 a. C.)</i> (Alfonso Reyes.) . 271
<i>Historia</i>	
Ramón Iglesia	<i>Hernán Cortés.</i> (Salvador de Madariaga.) 275
Agustín Millares Carlo	<i>IV Centenario de la imprenta en México, la primera de América.</i> (Asociación de Libreros de México.) . 278
Noticias.	297
Publicaciones recibidas	301
Indices del Tomo III.	313

Lectura en una Exposición

La *conferencia* ha venido a sustituir, en el mundo actual, al clásico *discurso* que, a su vez, ha perdido su carácter al abandonar su estricta forma, su objetivo concreto. ¡Todos sabemos a lo que, en todas las manos y en todas las bocas, el *discurso* ha venido a parar! De su forma y de su espíritu no queda ya sino el nombre. De la pérdida de un género literario —cultivado en Francia, sobre todo, con inteligencia y eficacia magníficas— nos consolaría el hecho de que el género de la *conferencia* hubiera venido a sustituirlo. Por desdicha, no ha sido así. Sin una estructura formal, sin lo que pudiéramos llamar una retórica o, mejor aún, una poética, como la que mantuvieron y debieran mantener el discurso, la moderna *conferencia* se entrega al goce de una libertad que nada limita, como no sea la duración que le impone —dichosamente— el público a quien está dirigida.

La conferencia se ha convertido en lo que pudiéramos llamar un ensayo oral. Y ya sabemos que la única limitación del ensayo es no tener ninguna. Amparado en esta libertad, el conferenciante, como el ensayista, da rienda suelta a sus divagaciones, que, a menudo, pretende hacer pasar por opiniones; a sus gustos y preferencias, que, a menudo, hace pasar por juicios. Ningún marco lo limita; ninguna disposición de sus partes —puesto que las ha desdeñado— lo estructura. Por ello el conferenciante pasa, sin transición, en una acrobacia que nada tiene que ver con lo que el ritmo de la *conferencia* debería ser, de las habitaciones al jardín de la azotea, sin haber hecho uso de las escaleras, que, a lo mejor, que en este caso es lo peor, no existen en su extraño e inestable edificio verbal.

Se ha dicho que el moderno ensayo es un género que tiene un evidente parentesco con la poesía lírica, acaso porque al poeta nada lo cohibe

o nada que no sea la particular acomodación de su espíritu en el molde de su estilo personal debiera cohibirlo. Pero la poesía lírica no está dirigida, al menos no lo está en la actualidad, a un público presente, sino a un público ideal, a un público invisible y, a menudo, a un público futuro. ¿Cómo decir lo mismo de la *conferencia*, a la que hemos calificado de *ensayo oral*, condicionada a una duración y dirigida a un público presente, atento y ansioso — tan presente y atento y ansioso como el que me hace el honor de escucharme ahora?

No obstante, los modernos conferenciantes, como los modernos ensayistas, se entregan a una particular especie de lirismo. Y lo que debiera ser un discurso se convierte —pongamos por caso— en una fiesta de ostentación personal, o en un pretexto de particular autobiografía. Ejercitando lo primero, el autor de la *conferencia* defrauda a su público, y lo segundo no es interesante sino a condición de que la *conferencia* se anuncie como una autobiografía a la que el público asistirá o no, según el interés que le despierte la personalidad del autor.

Abogo, pues, por un sencillo pero ya necesario retorno a la modestia. Y, también, por lo que pudiéramos llamar la reaparición del discurso coherente. Pensemos que esa modestia puede transformarse en una nueva forma del orgullo —que parece ser el único acicate del conferenciante—, cuando su *conferencia* —su edificio verbal— se convierta en un *discurso*.

Y es un breve discurso acerca de la Pintura Francesa Contemporánea lo que vengo a leer ante ustedes. Su objeto no tiene por qué ser enigmático. No he de dejarles —como en las novelas policíacas— el placer o la tortura de descubrirlo. La mayoría de ustedes habrá visto ya las obras que forman la exposición de pintura francesa contemporánea que nos rodean. El objeto de mi presencia ante ustedes no es otro que el de hablar de la utilidad y del sentido de esta exposición de pinturas, entre las que hay algunas obras maestras. Si con mis palabras despierto en ustedes el deseo de volver a contemplarlas con atención nueva; de estudiarlas y considerarlas; o, simplemente, de caer en la tentación de gozarlas con mayor plenitud, me sentiré satisfecho.

* * *

Una exposición de pintura puede ser un placer para el espectador y debe ser una lección para los artistas. Una de las virtudes de la obra de arte que de veras merece este nombre es su poder de hechizo inagotable.

¡Este poder de seducción es, a la postre, la prueba de su perdurabilidad! “No me canso de verla, o de oírla, o de leerla”, decimos habitualmente, y sin casi pensarlo, de una escultura, una tela o un dibujo; o bien de una melodía, o de una poesía que nos encantan, que nos retienen. Si esta seducción, este hechizo, se produce, el espectador sensible a esta imantación habrá de experimentarla en mayor o menor grado y, en consecuencia, de sentir ese placer. Corresponde al crítico el papel de acercarlo a la obra de arte, ayudarlo a distinguirla, cuando el instinto del espectador no sea tan cetero como para colocarlo en el radio de imantación; puesto que, una vez en él, la atracción será deliciosamente inevitable.

Para el artista, una exposición de pinturas puede y debe ser una lección en la medida en que se acerque a los cuadros a fin de estudiar lo que pudiéramos llamar el lenguaje de ese arte silencioso —pero no mudo— de la pintura. A la inevitable seducción de la obra de arte deberá seguir, en el caso del artista, la operación reflexiva del análisis de los medios de que se ha valido el pintor para mantener en pie esa obra —que la luz, el dibujo, el color y la materia son los personajes principales. Nada debiera escapar a su consideración: ni el uso pleno de la luz, ni el claroscuro ni los contrastes; ni la armonía y el contrapunto de los colores; ni la melodía del dibujo; ni la calidad de la materia empleada por el pintor. De todo ello habrá de extraer una lección y frente a cada uno de estos elementos deberá meditar cuáles son los que corresponden a su sensibilidad, a su disposición, a su titubeante o naciente estilo.

Descubrir los secretos de un oficio noble y limpio, y captarlos para hacerlos suyos en la medida en que le sean afines, es uno de los placeres deberes del pintor frente a una obra maestra de su arte. Esta Exposición de Pintura Francesa tiene, entre otros méritos más imponderables y más difícilmente transmisibles, el de constituir una lección del mejor oficio, del oficio más sano. Bastará considerar —por ejemplo— un cuadro de Albert Marquet para descubrir la seguridad con que ha colocado, una a una, pero ya definitivamente, con un arte que alcanza una precisión científica, las masas de color que no adquieren un verdadero significado sino en su totalidad, al lograr que las notas aisladas formen, a la vez que un acorde armónico, una estructura perfecta. O bien, examinar un cuadro como la “Sinfonía en Rojo” de Vuillard, para darse cuenta de la variedad, dentro de la unidad, que puede alcanzar el pintor usando un solo color en todas sus increíbles tonalidades. ¡Y cómo no descubrir en

los cuadros más importantes de la exposición y como un denominador general —que nada tiene de común—, la limpieza, esa honestidad del oficio, que da a la pintura un aire de frescura siempre presente! Todas las mezclas de colores en la paleta o en la tela; toda la cocina que no hace sino provocar la alteración de los colores y que acaba por ennegrecer el cuadro, en virtud de las transformaciones químicas de la materia, parecen estar abolidas en los mejores cuadros de este sector de la pintura francesa contemporánea. ¡En qué pocos pintores mexicanos modernos podemos hallar esta limpieza e integridad del oficio! ¡Qué pocos de sus cuadros desafían el tiempo y conservan esa inalterable juventud que sólo se alcanza gracias al conocimiento y al uso preciso de la materia que emplean!

Los artistas mexicanos modernos que no han tenido oportunidad de viajar hacia las obras de pintura moderna, para estudiarlas tanto como para gozarlas, y que han tenido que conformarse con las reproducciones en blanco y negro, verdaderos fantasmas de la pintura, o con las reproducciones en color, siempre aproximadas, encontrarán en esta exhibición un regalo, y, también, un medio presente y valioso para entregarse a la indagación de la técnica de un arte como la pintura, en el que el uso de la materia es la indispensable gramática de la expresión.

* * *

No sería tan importante, como lo es, esta Exposición si no fuera de pintura francesa. Desde el siglo XIX, en Francia aparecen grandes pintores que no sólo realizan una obra individual, sino que fundan, en la oposición y en el contraste, o en el fecundo abrazo de virtudes contrarias, una gran escuela de pintura: la escuela francesa. En Italia y aun en España parece haber transcurrido definitivamente el mediodía sin sombras de su esplendor pictórico, y es en la Francia del siglo pasado donde la gran tradición plástica vuelve a surgir. Basta recordar los nombres y las obras de David y de Corot, de Delacroix y de Ingres, de Coubert y de Daumier, para comprobarlo. Francia recoge la gran tradición de la pintura e inaugura su tradición valiosa. Desde entonces, un hilo perceptible ata la pintura francesa del mediodía ayer con la del pasado inmediato y con la de la hora presente. La tradición tiene sus raíces subterráneas o visibles. Los pintores se responden y se corresponden, se enlazan a través del tiempo. ¿Cómo explicar —para dar sólo un ejemplo— la obra del moderno

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

Henry Matisse sin pensar en la obra de ese clásico del romanticismo que se llamó Eugene Delacroix?

Pensemos que sólo una gran época artística puede producir, en una cristalización preciosa, un gran crítico de arte que instaura en Francia, y para el mundo entero, el más difícil de los géneros literarios: la crítica de arte. Ya habrán pensado ustedes que hablo de Charles Baudelaire, el mejor testigo de la obra plástica de su tiempo, cuyos puntos de vista sobre los pintores contemporáneos suyos son de una penetración extraordinaria, y que, con una visión profética, anticipa desde su tiempo, pero también desde su espíritu modernísimo, lo que habría de llegar a ser el arte de nuestro tiempo y de nuestro espíritu.

Francia recoge en el genio de sus artistas del siglo XIX las mejores experiencias de la pintura y prolonga las voces de los pintores franceses del siglo XVIII que ya superaban las limitaciones de su época.

Dueños de ese don del análisis característico del espíritu francés, amante como ninguno de la continuidad que es la base de la tradición, y, al mismo tiempo, movidos por el secreto resorte de la curiosidad revolucionaria, los pintores franceses prolongan sus experiencias, y, sin perder jamás la brújula, se aventuran a descubrir "increíbles Floridas", a "ver lo que el hombre ha creído ver". De estas experiencias dirigidas hacia la luz —que es la categoría de la pintura— habría de salir esa gran escuela que se llamó y que se llama "el Impresionismo", que ahora, con la distancia que nos regala el tiempo, vemos colocada ya en la Historia del Arte en el rango de los grandes movimientos pictóricos.

Ya no Francia, sino París, concretamente París, se convierte en el centro de la pintura. Y, como en el pasado hacia otras ciudades, los artistas tendrán de ahí en adelante los ojos puestos en ese concentrado foco que atrae a los pintores con la misma intensidad con que ilumina y resuelve los problemas de la pintura. La influencia de la pintura francesa y, más concretamente, de la pintura de París es, por ello, enorme.

* * *

Paralela al impresionismo, fuera de él, Auguste Renoir desarrolla su obra, prolongando la gran tradición de la pintura universal, sin pretender salir de ella, antes bien limitándose a lo que, nunca como en su caso, es justo llamar "el modelo exterior". Plena de exuberancia vital, de savia

y de salud; rebotante de alegría de vivir; sensual, rotunda, y colorida mágicamente, su obra es esencialmente francesa. Y, fuera del Impresionismo, pero dueño de las conquistas de este gran movimiento, Seurat anuncia nuevas inquietudes en la pintura francesa, no sólo por el delicado toque de su pincel o por sus descubrimientos personalísimos en el arte de pintar, sino también por el espíritu y los temas de sus obras.

Pero es en Paul Cézanne donde encontramos —sobre todo— al gran precursor de la Pintura Moderna actual. Su lenguaje concreto, su simplicidad profunda, y el deseo de ordenar la realidad, y de captarla para devolverla estructurada, después de analizarla, recreándola en sus formas esenciales, son sus más claras aportaciones al continente de la Pintura Moderna, y lo convierten en un gran innovador.

Se habla de Van Gogh como de otro precursor de la pintura actual. Y lo es, en efecto, por su pintura de colores ígneos y crepitantes; por su arte de pintor Solar; por su particular delirio de enfermo, presente en sus más inquietantes obras. Y de Henry Rousseau, primitivo moderno, de originales visiones y temas, expresión ingenua y maliciosa a un tiempo, como la de los niños. También, pero con menor justicia, de Paul Gauguin que sale a buscar, fuera de Francia, el exotismo que Diego Rivera —entre nosotros— encontró naturalmente a su regreso a México, y que hizo visible en algunas de sus primeras decoraciones murales.

Son estos y otros talentos los que preparan lo que orgullosamente llamamos el movimiento pictórico de arte moderno, que recorrió, en el *cubismo*, su pasaje depurador, ya que, fuera de algunas telas de Picasso y de Braque y, acaso, del ascético Juan Gris, la pintura cubista sistemática desembocó, como era natural, en las artes decorativas.

* * *

Una exposición colectiva de pinturas es como una antología de poesías. Quien la forma, obedece tanto a su juicio como a su gusto, a su rigor como a su instinto. Frente a una exposición colectiva, como frente a una antología, que aspiren a presentar un panorama, el espectador y el lector se dan gusto, viciosamente, en encontrar, sobre todo, las ausencias, en vez de considerar, gozar o rechazar las presencias. No incurramos en este defecto ante la Exposición que motiva estas palabras y estos juicios. Ya sabemos que las ausencias existen en ella, y que muchas de estas au-

sencias están presentes en nosotros. Desde luego, la de obras de los pintores que pudieran representar una de las más importantes tentativas contemporáneas. Me refiero al movimiento sobrerrealista. Ni Picasso, ni Chirico, ni Miró, ni Dalí, ni Ernst están en ella representados, acaso porque una exposición es una antología y, por el hecho de serlo, implica la selección y también la renuncia, aun dolorosa, y, sobre todo, un comienzo y un límite.

Imposible hablar de todos los cuadros que la forman. Pero, ¿cómo resistir a la tentación de agrupar autores y obras representativas, para verlas mejor y para mejor ayudar, en la medida de lo posible, a verlas?

Señalemos a Henry Matisse a la cabeza de lo que pudiéramos llamar el grupo de los coloristas. Es el más vivo y sonoro de la pintura, el más refinado y sensual. Matisse "toma el color del impresionismo y lo condensa en largas manchas unidas". Y, a pesar de que pone en juego los colores más sonoros y más luminosos, logra siempre la más rica y armónica entonación. Es el poeta de los colores: Logra en la tela, conjugándolos irregularmente, imágenes que la retina no olvida jamás.

Su *Odalisca*, que es una de las obras maestras de esta Exposición, no sólo por su nombre evoca el Oriente, sino que, a la vez, en un enlace felicísimo de la sensualidad romántica y de la tradición clásica, hace pensar en un Delacroix que fuera contemporáneo nuestro.

Acerquémonos a las obras de Marquet y de Signac, a fin de ver cómo está distribuido el color, en geométricas manchas, en el caso del primero; en puntos aislados, como trozos de mosaico, en el caso del segundo. Alejémonos después para favorecer el prodigio que ha de realizarse en cuanto, y a favor de la distancia, las manchas coloridas de Marquet y los puntos luminosos de Signac se unan en un conjunto mágico, en una fiesta de verdad y de luz.

Vouillard y Bonnard nos atraen con su poético sentido del color. Ya he hablado de la *Sinfonía* del primero. "La ventana sobre el mar", del segundo, es también una obra maestra de luces, colores y matices combinados, gracias a un arte exquisito.

Por su parte, Raoul Dufy, pintor de ricas y atrevidas entonaciones, en que se advierte ya la descendencia de Matisse, se instala, por su fantasía vecina de la teatralidad, entre los pocos auténticos pintores decorativos modernos.

La materia, esa carne de la pintura, habrá que buscarla y estudiarla, sobre todo, en la obra de Georges Roualt, que tiene no sé qué de bizantina riqueza y en la que la luz y la sombra adquieren calidades de nácar y de ébano. Pero sería injusto gozar solamente la materia de este pintor extraño e inquietante en cuyas telas la sombra se rompe de pronto en destellos breves y profundos; en que la materia misma pone al descubierto el espíritu; en que la poesía y la sátira se mezclan en una especie de religioso delirio. "El Clown" de Roualt es, en esta exposición, su cuadro más representativo.

Reconstruido a base de datos que nada tienen que ver con la realidad real, externa, el modelo de este pintor en este cuadro es ya un *modelo interior*.

El goce de la pasta empleada se advierte también, aunque en forma menos inquietante, en la obra de Maurice Vlaminck, surcada de relámpagos teatrales. O en la sobria y austera de Suzanne Valladon; o en la de Duncoyer de Segonzac, para quienes "el mundo exterior existe" y que se gozan en hacer palpable la eficacia del oficio.

Más desinteresados en apariencia, pero siempre expresivos, los cuadros de Utrillo, retratista no de personas, sino de ciudades, retratista de París, nos presenta la fisonomía física, pero también espiritual, de sus modelos exteriores, de sus fragmentos de una ciudad de la que ha hecho —como quisiéramos que alguien lo hiciera entre nosotros de las nuestras— un retrato perdurable.

El equilibrio de los más finos dones, por lo que toca a la forma, la luz, el color y la materia, los encontramos en la pintura de André Derain. De ello nos da una muestra visible en las dos telas que figuran en esta Exposición. Sobre todo en su *naturaleza muerta* de suntuosa materia, en la que el *Vaso de vino* que le da nombre se destaca, sobre un fondo oscuro, con una aparente simplicidad que no es sino la más refinada maestría. La mejor tradición francesa de autores de naturalezas muertas, de bodegones, la tradición de Chardin, hace acto de silenciosa y mágica presencia en esta obra maestra de André Derain.

* * *

He procurado destacar las obras más importantes de esta Exposición; subrayar los valores de su lenguaje: luz y color, línea y materia, y la seriedad del oficio de sus autores. Todo en el pequeño, pero inagotable es-

pacio de un cuadro sirve a su fin más imponderable: la expresión espiritual, la expresión poética.

La variedad de intenciones y de medios para alcanzarlas no debe desorientar al espectador. "Un cuadro es una máquina en que todos los sistemas son inteligibles para el ojo bien ejercitado; donde todo tiene una razón de ser, si el cuadro es bueno; donde un tono está destinado siempre a hacer valer otro; donde una falta ocasional de dibujo es, a veces, necesaria para no sacrificar algo más importante", decía Baudelaire, adelantándose a explicar las rebuscas incesantes de la pintura moderna, con una penetración de crítico y en una anticipación profética. Ejercitemos, pues, nuestra mirada. ¡No temamos el encuentro con la obra de arte moderno! Antes bien, busquémoslo sin prevenciones, pero con lúcida atención y curiosidad.

* * *

He insistido, voluntariamente, en el curso de esta lectura, en lo que se llama "el modelo exterior", opuesto al "modelo interior" de otros pintores. Y quiero detenerme a considerar estas dos maneras de entender la obra plástica, para facilitar su contemplación y su goce. No pretendo hacer aquí, para ustedes, una definición de la pintura, ni de su objeto que, como el de todas artes, es inasible y, por ello, incesante y misterioso. Me atreveré, en cambio, a señalar lo que yo creo que es el objeto del pintor.

Si la poesía es el denominador de todas las artes, la pintura es, como la poesía, una operación mágica. El objeto del pintor no será otro que hacer ver, no la realidad que percibe el ojo desatento, sino aquella que sólo la mirada del artista puede captar y convertir en líneas, colores y volúmenes. El hombre ve, o cree ver, en la realidad, algo que no puede expresar. Al artista le toca hacerlo. "Hacer ver lo invisible" es, acaso, el ideal de la pintura y, sin duda, la tarea del pintor. Unas veces, la mayoría de ellas, el pintor se propone hacer ver lo invisible, lo impalpable, lo fugitivo o lo eterno de la realidad real. Escoge, entonces, lo que hemos llamado un *modelo exterior*. Este modelo puede ser tan sencillo y tan externo como un grupo de frutas sobre un mantel. Unas manzanas eran modelo suficiente para Paul Cézanne. ¿Se conformaba Cézanne con transcribir y copiar ese modelo, imparcial, fotográficamente? De ningún modo. Lo que Cézanne perseguía y lograba de tan extraordinario modo, era algo más poético por más profundo: expresar la permanencia, la inmutabilidad de

su *modelo exterior*. No la impresión fugitiva y momentánea. Las frutas tomaban, ante Cézanne, posturas eternas. Y hacer ver la eternidad de lo mudable, ¿no es una operación poética por cuanto que hace ver lo que el hombre ha visto o creído ver, pero que sólo el artista puede expresar en su lenguaje particular?

Otras veces, las menos hasta ahora, el pintor no se propone lograr su objeto utilizando un modelo de la realidad real, de la realidad exterior al hombre; prefiere, entonces, formar por sí mismo, no de la realidad externa, sino de la realidad interna, su modelo. Si la realidad contiene al hombre, todo el contenido del hombre es, también, realidad. ¿Y no es un mundo real el que ahora llamamos el mundo del subconsciente o del inconsciente? De esta mina inagotable, el artista extrae metales preciosos, materiales o sensaciones desconocidas — como en el caso visible de ese cuadro de Roualt que podemos contemplar en esta Exposición, y que es un ejemplo de *modelo interior*.

Piensen ustedes conmigo en la inmersión del artista en las aguas del inconsciente que es como un:

Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,
sílabas de recuerdos y rencores
ahogados sueños de recién nacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz, y náufragos cabellos.

y reconocerán la riqueza de materiales con los que el artista puede formar su interior modelo. Y son los pintores del movimiento sobrerrealista los que han usado, sobre todo, este modelo interior, enriqueciendo el mundo de la pintura moderna.

Si he hecho ante ustedes una distinción de estas dos maneras de considerar la realidad, ha sido para ayudar al espectador a acercarse a la obra de arte moderno sin el peligro de rechazar lo que no sea el *modelo exterior* que ha sido, habitualmente y con raras excepciones, el que se han propuesto los pintores.

* * *

Ayudar a ver, es la función del crítico de pintura. Me sentiré satisfecho y aun orgulloso si las palabras de mi breve discurso, puestas al

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

servicio de este designio, logran que ustedes —espectadores o artistas— busquen nuevamente el diálogo con las pinturas aquí expuestas. Algunas de ellas —las mejores— les hablarán con un lenguaje misterioso y profundo, con el lenguaje de las obras de arte.

XAVIER VILLARRUTIA