

número de seres, la otra apenas si alivia los tedios de unos cuantos que, frecuentemente, no comparten con los demás no ya sólo actividad sino —incluso— los mismos productos de dicha actividad y su disfrute?

Las definiciones programáticas de China en el aspecto artístico pueden parecernos pueriles y ridículas en una primera aproximación. No nos pueden parecer tales, vistas más de cerca. Podemos, si queremos, pensar que las mismas son floración de la propaganda, meros artículos de exportación. Pero no estamos autorizados para hacerlas a un lado de un manotazo. Podemos considerar que es ingenuo esperar que las mismas conducirán al paraíso sobre la tierra. Pero no podemos afirmar que las mismas carecen de un alto sentido humano.

E incluso si tales ideales no tienen correlato en la realidad de China, los latinoamericanos podríamos preguntarnos hasta qué punto nos convendría hacer que tuvieran un correlato objetivo en la realidad nuestra. Mientan los chinos, si les place. Hagamos verdad su mentira, nosotros, si su mentira conforma altísimos ideales humanos, particularmente apropiados para nuestra etapa de desarrollo. Dejemos que el Estado chino fuerce —si es que los forza— a los artistas a realizar un sacrificio que ellos mismos debieran imponerse en beneficio de todos. Forcémonos nosotros, por propia voluntad, a realizar ese sacrificio que, de ese modo, se verá doblemente ennoblecido.

Li-Wei-Han: *La lutte pour la direction du prolétariat dans la révolution chinoise de démocratie nouvelle*. Editions en Langues Etrangères. Peking. 1962, pp. 112.

Este opúsculo puede tener interés para el sociólogo y para el estudioso de la cien-

cia política en cuanto en él se brinda un delineado muy claro y preciso de la estrategia y la táctica revolucionarias chinas. El mismo ha sido escrito por un miembro del comité central del partido comunista chino, que dirige también el departamento de trabajo del frente unido revolucionario y, por lo mismo, tiene un conocimiento de primera mano del asunto que trata.

El frente unido democrático popular ha sido reconocido como una de las armas principales con las que cuenta el Partido Comunista chino para la revolución. Ésta es posible, de acuerdo con las consideraciones de sus dirigentes, gracias a que en el curso de la misma la dirección del proletariado ha buscado consolidarse a través de la atracción que busca ejercer sobre aliados que, por su medio de extracción, son de lo más diverso.

Al respecto, el autor señala que, en la lucha hay que distinguir entre enemigos y amigos, llevar a los aliados a una lucha resuelta contra el enemigo y obtener la victoria paso a paso. Pero, asimismo, comprende que hay que descender al detalle y reconocer que existen enemigos principales y secundarios, a fin de utilizar las contradicciones que existan entre ellos y poder emplear a los segundos en contra de los primeros.

La necesidad de distinción se extiende también a los aliados que pueden ser principales y secundarios, de modo que si la revolución considera indispensable apoyarse en la alianza de obreros y campesinos, también juzga útil unirse a la pequeña burguesía urbana, ganar a la burguesía nacional y a otros elementos patrióticos, y desarrollar una fuerza política independiente, propia de la clase obrera, que sea capaz de conducir a los aliados más diversos, con quienes haya juzgado útil unirse, hasta hacerles alcanzar el nivel del programa revolucionario del momento.

Tal es, dicha casi con las mismas palabras de este opúsculo, la estrategia del movimiento revolucionario chino.

Jean M. Rivière: *El arte zen*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1963. pp. 180.

El Instituto de Investigaciones Estéticas de nuestra Universidad Autónoma de México, obligado a hacer libros bellos y útiles, cumple su tarea con decoro y señoría: sus publicaciones tienen bella estampa y rico contenido. En el caso presente —puesto a difundir óptimas manifestaciones del espíritu creador de todos los tiempos— saca de prensa un estudio sobre el arte zen, en el que se descubren sus raíces filosóficas, el medio social de su desarrollo, las influencias también sociales que lo agostan y la proyección espiritual que lo aquilata, lo salva y lo hace pervivir.

Enraizado en la filosofía, en la religión —que aquí la indiferenciación continúa siendo considerable— el arte zen es, en su mayor parte, obra de monjes; su preocupación principal plasma, objetivamente, en el paisaje; sólo él, de acuerdo con esa filosofía, “eleva el alma, la libera, la apacigua, la sosiega de la existencia mundana”. Se trata de lograr, por supuesto, la ataraxia.

Ha de recordarnos Rivière que el zen es “religión sin Dios personal, mística sin oración, visión del mundo profundamente espiritual y sin ceremonias religiosas”. Budismo sin aparato religioso, nace en China y de ahí irradia; insiste en la experiencia espiritual íntima, adiestra para la penetración mediante ciertos “ejercicios” espirituales y, en cuanto no fía del intelecto, caro al Occidente, suele aparecer a nuestros ojos como absurdo y ridículo; como inaceptable en su propensión contemplativa.

Pero, oriental en sus orígenes chinos y en sus más profundas raíces hindúes, sufre adaptaciones al saltar del continente hacia las islas. No en balde chocan las culturas, y los *ethos*, contrapuestos producen una química peculiar del sentimiento. El Japón, realista y severo, no deja de imprimirle su propio sello. Y si el budismo zen haría —por su parte y dejado a sí mismo— que sus practicantes fuesen puros contemplativos, los ideales señoriales del Japón —que descubre como análogos a los occidentales el análisis de Alfred Weber— le orientan hacia la acción en el sentido de la lucha y la generosidad. Japón tuvo su ideal del hombre: lo fue el samurai; es decir el guerrero, pero, más aún, el caballero. El zen, al entrar a Japón, tomará ese ideal y lo moldeará a su modo; será, el suyo, el ideal del hombre “de corazón puro, cuyos actos son resultado de la meditación”.

Y, en forma parecida a como el budismo zen contribuye a conformar un nuevo ideal paradigmático tomando entre sus manos la arcilla del antiguo, al tomar entre sus manos los cánones del arte japonés —a partir de los siglos XIV y XV— asimismo los moldea y enriquece. El artista zen prefiere la naturaleza salvaje y, de ella —símbolo perfecto de la buscada ataraxia— la montaña. Al encuentro de la angustia metafísica del zen, sale la técnica del lavado, la capacidad técnica y artística para captar, en determinada forma, el paisaje.

El paisaje chino mismo muestra ya, de por sí, la fecundidad de los contactos culturales, de los choques filosóficos, incluso en aquellas ocasiones en que tales choques —como los de las nubes, en el cielo— producen tormentas destructoras a veces, pero también, en otras, lluvias fecundantes. “Para que el paisaje chino naciera —dice Rivière— ha hecho falta el encuentro de dos de las más grandes filosofías del Asia Oriental: la teoría de la impermanencia de las cosas y el