

apartada provincia donde aún no llega el cinemascopo, no se apure, estoy seguro de que muy pronto todo el mundo podrá gozar del cine en píldoras; nuevo sistema que nos permitirá vivir las aventuras más maravillosas, con sólo ingerir una económica cápsula que se venderá en todos los establecimientos de prestigio.

- Vuelve el cine alemán. *Sueño Blanco* es una película que enseña caras nuevas; buenos actores hasta donde lo permite la truculencia del tema. Los alemanes no desmienten su fama de románticos, y de hacer chistes dudosos que el público no comprende y se queda tan frío como las montañas que sirven de fondo a este cinedrama. Una pareja de novios intenta escalar la montaña; un misterioso doctor les previene de los peligros de las alturas: la montaña escupe los cadáveres de sus profanadores, refrigerados, intactos; los jóvenes sin escucharle suben a la montaña; el doctor los sigue; sacrificando su propia vida, ángel tutelar, los salva; así paga una deuda a su conciencia: la muerte de su novia que pereció en una avalancha. cuando juntos, hace veinte años, subieron la montaña, sin hacer caso del consejo de los guías. Lo mejor de esta película es una escena nocturna, iluminada con antorchas, que capta la belleza de la arquitectura natural del hielo.

- *Almas Perdidas*. El "grandioso" cinemascopo es lo único que podría ser relativamente nuevo en esta película: Marilyn Monroe "la explosiva" y "el amargado" Robert Mitchum en las mismas actitudes de siempre; Marilyn canta y baila, Robert Mitchum tiene puños fuertes que golpean sin piedad a sus rivales; ellos que al principio se odiaban terminan amándose. Si alguien siente nostalgia por la ausencia del *close up* en el cinemascopo; en cambio no puede quejarse de la monstruosa "alta fidelidad" de los 24 altavoces del cine México.

- Proverbio: el mejor elogio de una película mexicana es decir que parece gringa. Pero ¿cuál sería el elogio para una cinta de plata americana?

- Leonard Hacker, en su simpático libro *Cinematic Design*, afirma que el cine en manos de aficionados está llamado a ser un "arte verdadero". Se recomienda ampliamente este libro a las personas que dispongan de ratos libres y unos cuantos miles de pesos de sobra; desde luego, no hay necesidad de actores ni de escenarios, sólo se requiere una cámara y talento para usarla.

El autor advierte: "el arte de la composición del movimiento, y de los diseños inconstantes de la luz y la sombra está por completo en las manos de los aficionados. No es muy radical predecir, que en un futuro no muy lejano, el arte cinematográfico tendrá una calidad y un grado de perfección tal, que las películas serán atesoradas y estimadas con la

misma consideración que hoy las obras de arte de la pintura clásica. Las ventajas ilimitadas de la composición en movimiento son prueba de las deslumbrantes posibilidades inherentes al arte cinematográfico. La banalidad existente no es culpa del medio en sí mismo, sino de aquéllos que lo deforman con el propósito de fabricar entretenimiento barato."

LIBROS

EL SIGLO DE

LUIS

XIV

Por Rafael SEGOVIA

El Fondo de Cultura Económica acaba de imprimir *El siglo de Luis XIV*, de Voltaire. De todos los autores que integran la colección de clásicos de la historia es el más antiguo, y esto ya es un mérito. De últimas fechas poseíamos varias muestras del pensamiento histórico francés contemporáneo: Bataillon, Braudel, Bloch, por no citar más que los nombres de mayor relieve, los que han adquirido una notoriedad mundial. Anteriormente, la misma casa editorial había lanzado la *Historia de Europa desde las invasiones hasta el siglo XVI*, de H. Pirenne, agotada desde hace tiempo y cuya segunda edición es una de las necesidades más apremiantes del mercado de libros mexicano.

La sólida base documental sobre la que están contruídos, el método expositivo, claro y conciso, un objetivo preciso por alcanzar, bibliografías exhaustivas y, como acierto editorial indiscutible, la selección de dos temas hispánicos, los han colocado —a Braudel y a Bataillon— entre los historiadores más leídos por el público de lengua española.

Quedaba, no obstante, flotando la necesidad de una publicación que sirviese como punto de partida para aquellos que, además de interesarse por los aspectos positivos del *Mediterráneo* y del *Erasmus*, sientan la curiosidad de los problemas historiográficos resueltos al andar de estas dos obras. Ninguna selección más acertada que la máxima creación historiográfica de Voltaire. Ciertamente es que el "Ensayo sobre las costumbres" compite en algunos aspectos con el cuadro del siglo XVII, pero éste, además de ser un claro exponente de la filosofía de la historia, encierra un interés primordial en cuanto al tema.

Han existido y existen demasiadas polémicas en torno a Voltaire para que tratemos de hacer siquiera una breve referencia a su significación en el campo del pensamiento humanístico. Ningún autor ha levantado tales enconos, ha encontrado partidarios más apasiona-

dos. Sin embargo, pocas veces se ha discutido en torno a su aportación historiográfica, la más duradera, la que le otorga un lugar indiscutible. Sus cuentos y novelas, sus cartas, sus diccionarios, su aportación a la "Enciclopedia", su participación en los *affaires* Calas y Sirven, incluso su poema épico han encontrado comentaristas, han sido ponderados, analizados y escudriñados línea por línea. Sobre su obra histórica reina un silencio casi absoluto, inexplicable por todos conceptos. Si en 1932 se quejaba Ortega y Gasset de que el único estudio digno de aprecio era el que le dedicaba Cassirer en "La conquista del mundo histórico" de su *Filosofía de la Ilustración*, en 1954 nos encontramos en situación análoga. Han aparecido estudios parciales como los de Meinecke y Hazard, esclarecedores de algunos puntos de sus escritos: la obra definitiva no parece anunciarse. Esperemos que su versión al español ayude en la tarea.

El pensamiento histórico de Voltaire no puede ser considerado aisladamente. "Su obra debe entenderse —según Meinecke—, a la vez, como creación original y personalísima y como onda de una corriente." (*El historicismo y su génesis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1943, p. 72). El pensamiento del siglo XVIII tiene, pese a lo abigarrado de su exterior, una profunda unidad capaz de explicar cualquier obra nacida dentro de sus fronteras.

Bayle suele ser colocado como la piedra angular sobre la que el Siglo de las Luces había de construir su historiografía. Aparecido el *Diccionario histórico y crítico* en los linderos del XVIII, traída en su interior los elementos necesarios para que naciese la crítica histórica. Su intento de cazar errores en la tradición se transformó en algo mucho más importante al convertir su método en el camino histórico verdadero, ajeno a toda causa final, a toda teleología. La historia habría, pues, de construirse sobre hechos y encontrar en este hecho la meta última de la labor del historiador.

La historia que hasta entonces se había hecho obedecía a las mismas normas que regían los sistemas filosóficos del XVII. La más conocida es la de Bossuet, especialmente en su *Discurso sobre la historia universal*. El magnífico edificio donde el hombre y su paso por el mundo quedaban totalmente explicados tenía profundas fallas. "Toda la autoridad de los hechos, de los efectivamente históricos se funda, para Bossuet, en la autoridad literal de la Biblia; pero esta misma tiene que montarla sobre la autoridad de la Iglesia y, con ella, en la tradición. De este modo, se convierte la tradición en el fundamento de toda certeza histórica, pero no es posible fundar ni demostrar su propio contenido y valor más que mediante testimonios históricos." (Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 231).

La crítica histórica aportada por Bayle tenía por fuerza que poner en crisis todo el pensamiento providencialista histórico. Además, el *Diccionario* se leyó, fué aumentado de edición en edición, hubo extractos y análisis, era el arsenal de donde se sacaban las armas en contra de la tradición, a la que había de substituir al crítica. (Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Boinvin, Paris, 1946, v. I, p. 44.) Si la acción de la obra se desvió no fué culpa del autor. Usado para atacar al pensamiento cristiano, había sido escrito, como hemos visto, con una finalidad puramente histórica. Voltaire se lo reprocharía en un momento: "Dialéctico admirable más que filósofo profundo, no conocía nada de física." (*El siglo de Luis XIV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 489).

El pensamiento histórico iba a encontrar un modelo que copiar en el pensamiento científico que entonces empezaba a adquirir una pujanza imprevista. La ciencia natural era aquella parte del conocimiento humano en que el prejuicio no iba a encontrar un triste lugar en donde apoyarse; los avances eran ininterrumpidos, los progresos más evidentes y la resistencia de la tradición y de la autoridad mucho más débil, si bien existente. Al introducir la idea de la ley en las relaciones humanas, Montesquieu iba a dar un paso gigantesco. El *marc-magnum* de los conocimientos sobre el pasado humano encontraba sus principios ordenadores en el *Esprit de las leyes*. De los principios se derivaban las leyes, las relaciones necesarias que se desprenden de la naturaleza de las cosas. Bastaba colocar estos principios para que los hechos adquiriesen una significación y un sentido. Este principio ordenador presentaba una ventaja que no se hallaba en el *Diccionario* de Bayle: los temas eran seleccionados de acuerdo con su importancia, mientras que en aquella todos los hechos estaban colocados a la misma altura, deteniéndose, a veces de manera desesperante, sobre lo infinitamente pequeño, sobre lo que carecía de la más pequeña notoriedad. Sin embargo, los mismos errores de construcción aparecían aunque más atenuados. "Se le ha reprochado, es cierto —escribe Voltaire—, tomar demasiado a menudo ejemplos de pequeñas naciones salvajes y casi desconocidas, basándose en los relatos harto sospechosos de los viajeros. No cita siempre con mucha exactitud..."; (*El siglo de Luis XIV*, p. 531). No era aquí, de todas maneras, donde se encontraba su principal falla. Los principios que cimentaban toda su obra eran suprahistóricos y, por consiguiente, toda evolución verdadera quedaba imposi-

bilitada. Esta aportación estaba reservada a Voltaire.

En primer lugar, al iniciar sus obras históricas, ya tenía detrás un fundamento crítico, fácil de aprovechar. La ciencia natural y la labor de los historiadores antes mencionados le habían dado un camino ya despejado. "Voltaire aplicaba una crítica objetiva, de estilo muy sumario, apoyada en aquello que le parecía posible o probable según la ley mecánica natural o la experiencia de la vida interpretada mecánicamente." (*El historicismo y su génesis*, p. 81). En cuanto a las fuentes por él usadas, su trabajo y dedicación no conocían límites. En una carta que habremos de citar varias veces, escribe al abate Dubos, desde Cirey, el 30 de octubre de 1738: "No tengo, para la historia general (*De El siglo de Luis XIV*), más que unos doscientos volúmenes de memorias impresas que todo el mundo conoce...", y más adelante: "Para la vida privada de Luis XIV poseo las *Memorias del marqués de Dangeau*, en cuarenta tomos, de los que he extraído cuarenta páginas." (*Lettres choisies*, Garnier, París, 1946.)

Sobre esto inicia su cuadro de la humanidad. *El siglo de Luis XIV* precede, cronológicamente, al *Ensayo sobre las costumbres*. Desde un punto de vista puramente historiográfico o historiográfico, para ser más exactos, la relación debe ser inversa. El estudio sobre Luis el Grande es la culminación lógica de toda su obra. Ninguno de sus escritos fué trabajado con más amor o interés, en ninguno depositó mayores esperanzas, ninguno lo superó. Veinte años de trabajo casi ininterrumpido trajo esta obra tras sí. En los años anteriores a su aparición, ya trabajaba Voltaire en el *Ensayo*, mientras que daba los últimos toques al *Siglo*. Era un prólogo aparecido después de la publicación original. Hablando de aquél, escribe Meinecke: "Voltaire quería escribir una Prehistoria universal de la burguesía francesa, de esa clase humana civilizada, refinada, inteligente, industrial y confortable que le encantaba." (*El historicismo y su génesis*, p. 74). Y si aquello era la Prehistoria, la Historia se encontraría en *El siglo de Luis XIV*, en la *Historia de Carlos XII*, en la *Historia de Pedro el Grande*. Cierta es que la historia que atañe a estos dos monarcas no es la de la burguesía francesa, pero, en cierta manera, la completa, por ser períodos representativos del despotismo ilustrado, que tanto ayudó a que la burguesía se encumbrara.

Miembro de aquella burguesía francesa del siglo XVIII, sus aficiones, sus anhelos, sus gustos, su pensamiento habían encontrado un campo donde florecer con toda intensidad, conducidos, alimentados y protegidos por el Rey Sol. El sentimiento de superioridad que experimentaba al siglo XVIII respecto de su hermano menor el XVII en lo referente al pensamiento y las ciencias, se convertía en la confesión de no haber podido igualarlo en cuanto a artes y letras. En esto era un modelo, Luis XIV permanecía sobre su pedestal, rodeado de una multitud de estatuas, las de los genios. (*La pensée européenne au XVIII^e siècle*, v. I, p. 293). Era preciso desarrollarlo, entregarlo a un público que se arriesgaba a desviarse del camino verdadero, trazado desde hacía tiempo.

Se trata, pues, de un manual de conducta para la burguesía. Había puntos en que Luis XIV no podía ser tomado como paradigma, mas esto no era un obstáculo, porque, si para un caso no servía de mentor, se podía recurrir entonces a Holanda e Inglaterra. La política internacional de Luis XIV, hecha

a fuerza de guerras, de conquistas, de batallas y combates, no podía seducir la mente pacifista de Voltaire. Esas guerras, necesarias por una parte, tenían algo de guerras de magnificencia, opulentas, manifestación de una riqueza exagerada por parte de un rey inquieto aunque gran político. Holanda y la Gran Bretaña eran modelos de sabiduría política; la razón de la burguesía era la razón de Estado, que iba a moverlas, a hacerlas luchar con un heroísmo casi desconocido, con una sabiduría y un tesón sin par. Frente a la magnífica galería de los mariscales de Luis XIV, que se inicia en el gran Condé y culmina en Villars, se encontraba otra de enemigos victoriosos, nobles o no —hay ciertos tonos cálidos empleados con profusión cuando se trata de alguna cabeza descolante salida de la burguesía—, capaz de rivalizar con ella: Juan y Cornelio de Witt, Guillermo de Orange, Ruyter, Malborough —que no en balde era la cabeza de los *twighs*—, Eugenio de Saboya, salvadores de las burguesías europeas.

Los veinticuatro capítulos primeros dedicados a la historia general, según el autor, y política y militar en realidad, parecen desmentir, en cierta manera los propósitos estampados en las primeras líneas: "No me propongo escribir tan sólo la vida de Luis XIV; mi propósito reconoce un objeto más amplio. No trato de pintar para la posteridad las acciones de un solo hombre, sino el espíritu de los hombres en el siglo más ilustrado que haya habido jamás. Seguramente una necesidad metodológica le llevó a conceder parte tan importante a estos hechos. En la carta antes mencionada, le explica al abate: "Los personajes principales están colocados en el primer plano del cuadro; la multitud está al fondo." Y en estos personajes de primer plano encontramos, no sólo a la nobleza de Francia, sino también a aquellos burgueses en que se apoyó el Rey Sol para formar su impresionante máquina de gobierno: Colbert, Fouquet, y, sobre todo, la pléyade de inspectores de los ejércitos de tierra y mar, de hacienda; los encargados de las industrias fundadas por toda Francia, en Bauvais, en Aubusson, en Sedán, en Abbeville. La magnificencia del rey, capaz de idear Versalles, habría sido una quimera a no ser por la turba de arquitectos que, encabezados por Francisco Mansart, iban a reformar el arte de construir, levantando Versalles, el Triánón, Marli, el Observatorio, Saint Cyr, terminando el Louvre, que tomaría su aspecto actual.

La legislación, la hacienda, la policía, toda la organización interior del reino es transformada; el ejército y la marina adquieren nuevos perfiles; los cambios interiores van a repercutir en el exterior. Flandes, el Franco Condado, Holanda, Inglaterra, Saboya, el Imperio, Europa toda va a saber de la gloria de Luis por el peso de sus armas. Regiones enteras son incorporadas en una sola campaña, las plazas militares, por fuertes que sean, no podrán sostener el cerco a que las someten sus mariscales, las monarquías van a resentirse y a tener que modificar sus destinos, como en el caso de la española. Sólo aquellos países estructurados sobre una burguesía consciente van a resistir a fuerza de las mayores penalidades. Apabullados en los primeros combates, los Países Bajos y la Gran Bretaña parece que van a ceder y a permitir la instauración de una nueva era borbónica. Inglaterra cambia su forma de gobierno en la Revolución de 1688, en gran parte debido a una reacción anti-

luisina. Se reagrupan las fuerzas: Guillermo III de Orange maneja la coalición con tesón, heroísmo y destreza. A su muerte, el Rey Sol parece percibir, también, su ocaso. Un último y desesperado esfuerzo de la monarquía francesa por instaurar su fuerza en España acarrea reveses irreparables. El último fulgor de la gloria de Luis XIV resplandece en el campo de Denain. Paz de Utrech y otro de la Gran Bretaña; paz general en Europa.

El enorme panorama que se proponía abarcar Voltaire, había por fuerza de conducirlo a intentar síntesis tras síntesis. En la carta citada escribe: "¡Ay de los detalles!, la posteridad los olvida: es la polla que mata las grandes obras. Lo que caracteriza al siglo, lo que causó revoluciones, lo que será importante dentro de cien años, eso es lo que quiero escribir hoy." Dívole, pues, su obra en cuadros, para usar sus mismas palabras; únicamente lo importante encontrará asiento en ella. Esto traía un peligro latente: se arriesgaba a hacerla demasiado árida, algunas lagunas tendrían que aparecer y ciertos matices pasarían inadvertidos. Lo que no se pudo colocar en medio de los grandes acontecimientos fué colocado tras ellos en cuatro capítulos de anécdotas y particularidades. Los detalles, tan despreciados, reclamaron un asiento entre los grandes hechos y lo obtuvieron. A veces con exageración, como en el caso del hombre de la máscara de hierro.

No quedaban más que las artes y las ciencias. "Quiero describir, sin pararme, los genios que han sobresalido en estas cosas" (carta citada). Un espacioso cuadro abarca todas las producciones del siglo XVII y se adentra en el XVIII, su legítimo heredero en las cuestiones de buen gusto y, como acertadamente han hecho los editores, se completa esta visión panorámica con las listas de escritores, artistas, músicos, pintores, escultores y grabadores.

Tal es la obra maestra de la historiografía universal del siglo XVIII, pieza clave para quien se interese en los problemas del pensamiento. De ella ha dicho Collingwood: "La cosmología moderna no pudo surgir sino de una amplia familiaridad con los estudios y en particular con los estudios históricos que colocaban la idea del proceso, cambio o desarrollo en el centro mismo del cuadro y la reconocían como la categoría fundamental del pensamiento histórico. Este tipo de Historia aparece por vez primera hacia mediados del siglo XVIII. Bury la encuentra por primera vez en Turgot (*Discours sur l'histoire universelle*, 1750), y Voltaire (*Le siècle de Louis XIV*, 1751). Fué desarrollada en la *Encyclopédie* (1751-65), y más tarde se convirtió en un lugar común. Verdida durante los cincuenta años que siguen en términos de ciencia natural, la idea de "progreso" se convirtió (como en la *Zoonomia*, 1794-98, de Erasmus Darwin y en la *Philosophie zoologique*, 1809, de Lamarck) en la idea que en otros cincuenta años se haría famosa con el título de "evolución".

El corrido mexicano. Antología, introducción y notas de Vicente T. Mendoza. Letras Mexicanas, 15. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 468 pp.

El corrido mexicano tiene su más remota fuente en el romance hispánico, adquiere madurez en tiempo de la revolución maderista, hacia

1930 principia a perder su carácter netamente popular. El corrido vale sólo como forma literaria creada para expresar el poderoso pero tosco sentimiento del pueblo, tanto música como letra son pobres, se limitan a variantes de unos cuantos sentimientos y temas; el carácter narrativo y trágico predomina. El héroe de este canto es un guerrillero, un bandido, un guapo, siempre un hombre dispuesto a morir por su fama. Las mujeres, invariablemente son pérfidas y frívolas, mueren asesinadas por su amante vengativo, o bien desempeñan el papel de Judas vendiendo a éste a la justicia. Cualquier tragedia vulgar o sublime, impresiona al compositor de corridos, y la atribuye a la fatalidad; la moral de éste se puede compendiar en el refrán: "el que no oye consejo no llega a viejo" y "el que la hace la paga", es su justicia poética. Las ingenuas figuras literarias pasan de mano en mano, elegidas entre las mismas especies: aves, arbustos y flores, las predilectas son palomas e higuieras. Se frecuenta la ironía. Pocos y elementales son los adjetivos; en sustantivos y verbos hay una gran carga emotiva que explota en la voz de los intérpretes, y cuando las palabras se niegan a expresar la contenida emoción, un grito sirve de escape sentimental. El compilador, en muchos años de búsqueda logró reunir cerca de doscientos corridos ejemplares; pero en el prólogo de este libro, aunque científico y aliñado, es superficial y poco sensible para usufructuar los materiales acumulados.

C. V.

HÉCTOR AZAR, Días santos. (fragmentos de una pasión.) México, 1954. 42 pp.

Prosas y poemas con desigual calidad describen el luto de la Semana Mayor en Taxco. El poeta ignora fórmulas: se arroja desnudo y desesperado sobre sus recuerdos, como si temiese que fuera a escapar la grandeza trágica del tema que trata: la cruenta mitología de la pasión cristiana; lo más premeditado (de su poemario) es la composición tipográfica. Una lectura superficial haría al poeta sospechoso de suprarrealismo; pero ya el prólogo lo limita al impresionismo. Y él mismo insiste, página tras página, en declararse topógrafo verbal de Taxco, turista de sensible cámara y gafas aluminadas, inclinado a explicar el lujo expresivo de sus poemas. De todos ellos prefiero *Santa Ursula*, en que el temple de ánimo y la figura descrita, una calavera, concuerdan; éste parece ser el poema más original y auténtico, *made in Mexico*.

C. V.

ALBERTO MONTERDE, La poesía pura en la lírica española. Imprenta Universitaria. México, 1953. 166 pp.

Brémond, sin proponérselo, inició el debate sobre la poesía pura, a causa de la antifilología creada por el término "pura"; cuando este crítico quería significar lo inefable que existe en la poesía, otros, como Valéry entendieron por "pura" la purificación "química" de los elementos prosaicos del poema. Pero no debe entenderse la poesía pura, como una fórmula decantadora ni como una escuela de la modernidad, sino como un común denominador espiritual del misterio inefable que irradia la poesía de todos los tiempos. Como en Francia, en España críticos y poetas malentendieron a Brémond y encontraron plausible la tendencia cerebral y purificadora

de Valéry; pero también en la lírica española cultivaron la "poesía genérica" los poetas suprarrealistas Alberti, Aleixandre, García Lorca en el camino de "depurar" sus poemas, igual que antes con métodos diferentes la lograron Bécquer y Juan Ramón Jiménez. Si comparamos las obras de Guillén y Salinas, éstas nos ilustrarán perfectamente sobre los dos conceptos antagónicos que existen sobre la poesía pura: Guillén con su poesía subordinada a la inteligencia se acerca a la pureza química de Valéry; en cambio Salinas apegado al sentimiento se aproxima a la pureza orgánica de Brémont, y también hoy los críticos parecen convenir con la teoría de lo inefable. Meritorio esfuerzo es el que realiza Alberto Monterde al incursionar en el campo, poco frecuentado en México, de la teoría poética.

C. V.

RAMÓN RUBÍN, *La bruma lo vuelve azul*. Letras Mexicanas, 16. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 120 pp.

Rubín otras veces ha demostrado su capacidad de narrador; pero hoy presenta una novela corta con pretensiones etnológicas y antropológicas. La historia: un huichol venga su honor matando al hombre blanco (todo hombre blanco es un villano) que ha deshonrado a su huichola; luego el indio mata a golpes a su inocente esposa y regala al hijo que nació después de la violación; contra todas las evidencias que confirman su paternidad, sospecha que él no es el padre del huicholito; finalmente se pierde en borracheras de alcohol y peyote. Ahora el niño es el héroe, es quien debe luchar contra los hombres blancos que lo llevan al Internado indígena. El joven en cuanto sale de la escuela, donde le enseñan un oficio y tratan de inculcarle los principios de la cultura occidental, asesina por robar al primer blanco que encuentra; el héroe (¡pobre víctima de la cultura!), termina en la cárcel. La tesis: el indígena no debe de ser instruido en la cultura occidental; del choque de su cultura y la extraña nace una trágica dualidad; al fin pierde ambas, se convierte en un inadaptado, en un problema para indígenas y blancos. Conclusión: los lectores saldríamos ganando, si Rubín escogiera asuntos más maleables y dentro de sus facultades de novelista, y, sobre todo, elaborara sus obras con menos prisa y más cuidado.

C. V.

PAUL VIGNAUX, *El pensamiento en la Edad Media*. Breviarios, 94. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 208 pp.

Paul Vignaux ofrece un panorama histórico del pensamiento en la Edad Media, cuya importancia hasta no hace mucho tiempo la velaban los prejuicios; el colorido predominantemente teológico de éste disgustaba a los espíritus educados en las ciencias exactas, y les impedía justipreciar al pensamiento de los teólogos medievales, en el que sólo veían sombras y fanatismo. El conjunto de las corrientes del pensamiento de la Edad Media puede parecer monótono como un mar divino y cruel, que arrastró a todos sus navegantes hasta el fondo oscuro de su lecho submarino; pero viéndolo de cerca, acostumbándose a su lenguaje abstracto y aristotélico, presenta una gran diversidad: corrientes y contraterrientes, polémicas,

renacimientos, y, sobre todo, humanismo, nunca quietismo, sino formas dinámicas fruto de controversias apasionadas, espíritu de lucha, sentimiento del deber con sus ideales que no se limitaban al conocimiento del mundo, sino que aspiraban a la conquista de una sabiduría superior a la griega.

Hoy no podemos ignorar la filosofía escolástica, que en su época fué la encargada de imprimir una dirección a los destinos de la humanidad, que elaboró toda una concepción del mundo y de la vida, y que en su humanismo dignificó al hombre como criatura divina; hoy no podemos menos que reconocer el valor de los pensadores que trabajaron por la libertad espiritual del hombre, y que dedicaron sus vidas a educar a los hombres y a armarlos espiritualmente en contra de la barbarie de los señores feudales. Alcuino, monje de York, trasplantado a la corte de Carlomagno, escribió: "Por la mañana, en la flor de mis estudios y de mi edad, sembré en la Gran Bretaña; ahora mi sangre se hiel, es casi de noche, pero no ceso de sembrar."

C. V.

ELENA PONIATOWSKA, *Lilus Kikus*. Los Presentes. México, 1954. 64 pp.

—Oiga, ¿y usted ya leyó *Lilus Kikus*?

—Sí, señor; yo lo escribí.

—¿Cómo? ¿Usted es...?

—Sí, yo soy Lilus Kikus. ¿Qué chispa, no?

—Síntese usted, niña Lilus; conversemos.

—No puedo, señor. Los sábados me toca estar de rodillas.

—Mire, hace tiempo que deseaba conversar con usted. El otro día opinábamos varias personas sobre su libro. Buscábamos, sobre todo, sus antecedentes. Usted sabe que constituye toda una profesión buscar los antecedentes de un libro. Existen críticos que viven angustiados definiendo la influencia de Kafka y Borges sobre los cuentistas mexicanos, y cuando logran remontarse a Branch Cabell y su famoso Jurgin diríase que Empédocles ha vuelto a lanzarse al cráter del Etna.

—En el convento nos enseñaron un versito que decía: *Great Empedocles, that ardent soul, / Leapt into Etna, and was reasted whole*...

—No me interrumpa, Lilus Kikus... Le decía que, en busca de estos antecedentes, encontramos desde luego dos. Uno, *The young Visitors*, de Daisy Ashford...

—¿Qué cosa es eso?

—Es una novela escrita por una niña de nueve años. Sir James Barrie animó a Daisy para que la publicara, cuando ésta era ya una mujer de treinta. Algunos dijeron que, en realidad, la obra había sido escrita por el propio Barrie. En fin, lo importante es que *The young visitors* revela ese mismo asombro natural, esa perversa ingenuidad, de *Lilus Kikus*. Si en la obra de Daisy Ashford —como opina Barrie— por primera vez se eleva al rango de gran fenómeno, literario y humano, el desayunar en la cama, en la de Elena Poniatowska surge a la vida el espantoso problema del derecho de propiedad sobre las lagartijas.

—Pero es que el señor del cuarto...

—Prosigo. El otro, sería *Tiko*, de Consuelo Pani. *Tiko* es un chowchow. Dice don Alfonso Reyes que *Tiko* "anda por entre una precipitación cubista de escenas y paisajes... como si jugara al caleidoscopio con las cosas, los lagos y las montañas." Esto, claro, referido a la ausencia de ilusión panorámica del espacio en los canes. Pero, ¿no

hay un poco lo mismo en *Lilus Kikus*? La realidad está vista como de costado, o desde un obelisco de aire, o bajo la mínima frondosidad de la hierba. El mundo es, cada segundo en forma absoluta, un señor "inquieto por haberse dormido", el "éxito junto al mar", Jesucristo entre los borrachos de Canaan, la azucena entintada de la Borrega. La fantasía se ha vestido con listones, usa dos trenzas cortas y tiene las rodillas raspadas. El universo de Lilus Kikus se calibra en un ramito de romero cosido a sus calzones. ¿Le parece bien?

—Me parece que los críticos son unos bodocudos. Además, mis verdaderas influencias son otras.

—¿Cuáles?

—Las brujas, señor.

—Ay, Lilus Kikus, aún no sabes muchas cosas. Todas las niñas como tú hablan en plural. Has de saber —pronto reconocerás el valor de los datos positivos— que no hay en el mundo más que una bruja. Norman Matson ha escrito un libro definitivo sobre la materia, *Flecker's Magic*. Allí se demuestra que sólo existe una bruja, porque todas las demás se suicidaron en el siglo XVIII. Parece que Newton les hizo perder todo optimismo...

—¿Y cómo estuvo eso?

—Verás...

C. F.

JAIME TORRES BODET, *Fronteras*. Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 148 pp.

En este poemario se mezclan varios sentimientos, sin que ninguno de ellos predomine como para imprimir al conjunto un carácter emotivo determinado. Los sentimientos están unos al lado de otros siempre dispuestos a equilibrarse; discretos medios tonos que suavizan las asperezas inherentes a la realidad que se expresa.

Tres son los sentimientos que se pueden distinguir sin peligro grave de desfigurar la estructura orgánica de *Fronteras*: plenitud, solidaridad y melancolía.

El primero, a la manera de Díaz Mirón, se refleja en un paisaje estival. Torres Bodet encuentra en la naturaleza las imágenes propias a su estado de ánimo; el mediodía del verano es la plenitud, el equilibrio de la luz, la claridad que baña a las cosas; sus imágenes son símbolos de una realidad inmediata y jubilosa, pero después del verano viene el otoño, la dolorosa conciencia de ir envejeciendo.

En Torres Bodet el sentimiento de solidaridad humana más que un producto ético, es fruto de las experiencias dolorosas que obtiene en su paso por la tierra. El hombre desconocido, al que no prestó su ayuda, lo acusa, y ahora se siente avergonzado por la indiferencia que tuvo con los demás en su juventud. Vierte este sentimiento directamente, con lenguaje poco retórico, casi cotidiano; aquí predominan las impresiones visuales propias de la poesía elemental, prosaica, y el estilo desnudo que usa por lo general la poesía de mansaje.

Su sentimiento de melancolía se expresa en tonos suaves, pastel o acuarela, tan característicos en la lírica mexicana: "la juventud perdida / ha pintado su ausencia en el papel / de esta oración que no repite nadie"; estos versos nos hablan de lo fugaz que es la vida, del olvido irremediable a que se ve sujeto el hombre después de su muerte, y éstos con sólo las palabras justas plasman la móvil esencia del fenómeno existencial.

Dos poemas merecen mención particular, *Nocturno* y *La puerta*.

El primero, ya antes citado, comunica el temple de ánimo de un poeta que se abisma en los problemas de la existencia humana. Las imágenes de este complejo poético se distinguen por el matiz crepuscular, al que la poesía mexicana aspira con tanta frecuencia, y que tan pocas veces logra plasmar: "músicas exhaustas", "azogues desteñidos", "barniz marchito", "eco de la sombra", "rosa disecada", "juventud perdida", tal vez estas figuras por sí mismas no son bastante elocuentes, pero en el conjunto de este poema actúan con rara precisión emotiva. El ritmo de este complejo verbal es vago y profundo, viene de los más íntimos veneros del sentimiento del poeta. Su melodía primero es lúgubre, se apoya en las vocales fuertes de la corriente auditiva; luego se aclara por un momento, allí donde los aspectos audible e inteligible convergen en la claridad de una esperanza: "que alguien descubriera las cortinas / y sobre el cielo matinal abriese, / un día, las ventanas..."; pero ya las aguas de la melodía vuelven a su cauce, y como chispas arrancadas a la oscuridad de la materia, van a desembocar a un final luminoso, metálico, que asciende hasta perderse en las alturas.

La puerta es sorprendente por la calidad de sus impresiones, difícil de encontrar en cualquier otra lírica. Este poema es circunstancial: brota de un golpe en el ojo contra la puerta; pero este accidente muy rara vez ha originado un complejo verbal tan extraordinario. El fenómeno del sufrimiento físico es descrito en sus diversas fases con maestría poco común; las impresiones táctiles del órgano herido abren una descarga de fusilería deslumbrante, luego las reemplazan sinestesias en las que participan el tacto y la vista. En los últimos cinco versos de este poema se encuentra la clave de la actitud fraternal de Torres Bodet frente a la vida; el dolor es para él motivo de comprensión, un mal necesario que le acercó a los demás.

El concepto de Torres Bodet sobre la poesía se muestra con toda claridad: "¡porque si tus palabras son a veces poemas, / tu silencio, sin más, es poesía!". Este poeta no cree en la literatura, reniega de la retórica vana, y busca la poesía inefable que adivina escondida en el silencio de la materia.

C. V.

JUAN JOSE ARREOLA

LINGUISTA¹

En Arreola la preocupación central es el lenguaje. Violentar la palabra para que rinda su máximo. Pudiera decirse que para él, la idea, es la palabra misma. El bocado inteligible —al decir de Claudel— que extrema este bocado hasta convertirlo en El Ser. Por lo tanto, digamos que Arreola considera la palabra escrita inoperante y malgastada cuando se emplea en áridas descripciones gramaticales. Su tarea laboriosa es la de vérselas siempre con el lenguaje hasta hacerlo hablar por sí sólo, hasta conseguir adaptarlo a su índole plenamente, fraguarlo en su horno hasta que deje de ser mera palabrería. Arreola no tiene confianza en su facilidad de escritor, por eso le cuesta tanto satisfacer su exigencia, que a veces, alcanza en él proporciones que lindan con lo enfermizo.

Se le ha acusado de "preciosismos", de no estar al servicio de ninguna causa vital. Pero mientras el mundo se debata en componen-

1 JUAN JOSÉ ARREOLA, *La hora de todos*. Los presentes. México, 1954. 72 pp.

PRETEXTOS

De Andrés HENESTROSA

das libertadoras y no se transforme íntegramente, Arreola se aplica a servir la literatura, escribiendo con el mayor rigor posible, lo único que a cada hombre le es dable decir: lo que ve, piensa y siente. Su lucha no es con los hombres, prefiere jugársela con el lenguaje que lo informa y con el cual, él trata de informar, ignorando propagandas.

Para los que creen en la acción externa como definidora de los hombres, Arreola es un parásito más, estéril e inerte. Actualmente, el escritor libre en México, se encuentra entre el muro de la tradición y la espada política.

Los móviles que llevan al escritor a escoger diferentes formas de expresión son diversos. Arreola, hasta ahora, se había volcado en el cuento poético. Esta vez elige la forma dialogada en un Acto para la escena, que titula, *La Hora de Todos*.

Imagina elementos para animar y vestir un foro: una "gran trompeta de Juicio Final que señala como un dedo de bronce", el escritorio de Harrison Fish, baterías y un megáfono; el "desnudo amarillo de una Eva de Lucas Cranach el viejo". "La personalidad impresionante y mezquina", de Harras, que lleva anteojos oscuros. En fin, el ambiente de una oficina trepada en lo alto del Empire State Building desde la cual se transmite un programa radiofónico.

Lo estimulan la sonoridad de nombres como Harras, un joven que se ha instalado allá arriba, Harrison Fish, Joe "Tap tap" Smith, Verónica, Dennis O'Hara, Roscoe Hamilton, Magnolia Corners, Hattysburg, Gloria, Alice, Bob Collins, Gershwin, Al Jolson, etc., que acompañados de una fanfarria de metales, le sugieren la farsa que cocina en la mañana del 28 de julio de 1945, cosa que nos desconcierta porque el ambiente que imaginamos nosotros es anterior a la fecha que nos impone.

A medida que Arreola se interna en sus diálogos, nos olvidamos de la acción escénica y nos dejamos llevar como por uno de sus cuentos. Estamos de lleno en una atmósfera recreada por su fantasía lingüística. Compartimos —no sé si con Arreola— el criterio de que no es necesario describir lo extraordinario para entrar en lo fantástico. Lo insólito se nos presenta todos los días a la vuelta de la esquina, y si no lo vemos, la culpa es nuestra. Dudamos siempre de lo que nos parece posible aunque poco probable. *La Hora de Todos*, participa de ambas cosas.

Estamos en plena peripecia radiofónica, en pleno aire de veintemil y tres siglos de la vida norteamericana, pendientes del alza y baja de valores, de acciones siderúrgicas, del precio en el mercado del azúcar; de linchamientos, huelgas y violaciones, falsedades, sueños de riqueza a cambio de un plato de lentejas en el que se ofrenda la mujer, y satisfacciones de apetitos mutuos; todo esto narrado a través de un aparato ingenioso y grotesco. El negro, ajeno al mundo que lo rodea, cuando se ve en aprietos, recurre a figuras plásticas conmovedoras. Alcohol, relajo, sheriffs y policías, intervienen en la acción. También descripciones como esta:

Una estrella de Music-Hall. Lleva un vestido plateado, hecho girones. Su aspecto es el de un cadáver momificado. Su carne está reseca, amojamada. La tela de su traje tiene extensas manchas de humedad y de musgo blanquecino. Su pelo platinado está lacio y cae en guedejas desordenadas por sus hombros. Todo un lado de la cabeza aparece impedido por una vegetación parásita, de la que brota,

Hay en los pueblos del Istmo de Tehuantepec una vieja costumbre en cuyo significado y orígenes, muy pocos, por no decir que nadie, han reparado hasta ahora. Consiste en pregonar en voz alta, por las noches, durante los días que preceden a la Navidad, desde el día dieciséis hasta el veinticuatro de diciembre, las faltas a las buenas costumbres que los vecinos hayan cometido durante el año, y propagar, también en voz alta, el nombre de aquellos que se hayan mantenido fieles a los dictados de la buena educación y de las normas de vida del conglomerado social. Cuando es lo primero, el lenguaje que se emplea es desnudo, directo, sin esquivar los términos más a propósito, porque quien ha cometido una falta puede oír el nombre de su falta. Cuando lo segundo, el que lleva la voz recurre a los vocablos más pulidos, esmerados y selectos.

En otro tiempo esta crítica social, este vejamen, esta denuncia pública de las faltas, estaba reservada a las personas de edad, siempre hombres. En nuestro tiempo, por lo menos en lo que va del siglo, lo ejercen los jóvenes, no siempre los de vida más ordenada, ni los más disertos y discretos, con lo que queda dicho que aquella bella costumbre ha degenerado, perdido su antiguo significado, para dar pábulo a groserías y ofensas ya que, a veces, son del todo injustas y sólo producto de animadversión y antipatía. Sea como fuere, lo que importa destacar es que esa costumbre es vieja de siglos: viene de los tiempos anteriores a la Conquista, es supervivencia de un viejo teatro muy primitivo y elemental, y que otros pueblos de nuestro continente lo practicaron, como por ejemplo los mexicanos, según puede verse en las crónicas respectivas. Bernal Díaz cuenta que en Tlaxcala fué testigo de algo que recuerda esta práctica: un indio roba a un español; sorprendido lo presenta a Cortés quien se niega a hacer justicia y lo entrega a las autoridades indias, y éstas, después de pregonar en voz alta el delito, lo entregan a la multitud en cuyas manos pierde la vida.

Muchas de las prácticas indígenas de los indios en lo que toca a su vida religiosa, a sus fiestas, a sus juegos, a sus costumbres, no son otra cosa, si bien se las observa, si se levanta la capa que las cubre y se les busca la pulpa, que los usos indígenas con nombres españoles, con sentido occidental, por lo menos en las apariencias; porque esa fué la táctica de los misioneros, dar cobertura suya a las cosas de los indios. Ya lo decía Pedro Sánchez de Aguilar: aprovechar las inclinaciones y prácticas religiosas de los indios, y darles cosas a lo divino que canten. Por eso, muchas de las fiestas de México vienen a ser las mismas de su antigüedad, con la sola circunstancia de haber cambiado de nombre, de fecha, pero no de significado. Tras de la imagen cristiana, está el ídolo en el altar indio.

Pero volvamos a la costumbre de Juchitán. Su nombre es en lengua zapoteca, Guendaruchaga, que quiere decir comparar, establecer semejanzas, ponderar las virtudes, anatematizar los vicios, en una palabra, juzgar. Porque eso hace el pregonero: compara la conducta de unos y otros, de los que han vivido obedientes de las normas sociales y de los que han vivido fuera de ellas, contradiciéndolas, corrompiéndolas; y también, porque recurre a las comparaciones entre los hombres con los animales y las cosas, ya para elogiarlas, ya para denigrarlas. Con las flores se compara a la mujer que se porta ordenadamente. Gana gie, gana guidzi: que lo sepa la flor, que lo sepa el pueblo, concluía en otro tiempo el elogio que se hacía de las familias de vida más austera, rigurosa y más fiel a los viejos dictados de la ética indígena.

La práctica de esta costumbre de comparar y de juzgar, es muy sencilla: en vista de los datos que proporciona la vida del pueblo, un grupo de ancianos en otro tiempo, de jóvenes ahora, confecciona los textos respectivos. Y uno de ellos, el que más condiciones de ingenio, de dicción, de representación, digamos, reúna, lleva la voz acusadora, hace el relato. Los otros, en número indeterminado, representan el coro y se concretan a secundar, a ratificar el testimonio del protagonista, con un: "Sí". Y sólo al final del relato, de la censura, de la denuncia, lanzan un estruendoso grito colectivo.

Los nombres de los personajes son esenciales, así como el nombre de la falta cometida. Y como son cosas sabidas de todo el pueblo, o de toda la sección del pueblo, o del barrio, cada párrafo suele ser coreado por grandes carcajadas de los espectadores, digo oyentes, en tanto que los acusados se recatan en los rincones, temerosos del juicio popular al hacerse pública una violación a las normas colectivas, que a veces creían ignoradas.

Un análisis de esta especie de teatro, o mitote, o areito, o pantomima nos llevaría más allá de los límites de este Pretexto, y hemos de dejarlo para otro sitio y para otra ocasión. Ahora no hicimos sino anunciarlo.

a la altura de la oreja derecha, una orquídea maligna: las raíces de la planta bajan por el cuello y entran al escote. Uno de sus muslos, visible por una amplia desgarradura, semeja un fragmento de bronce oxidado. Tiene jaspes negruzcos, dorados y verdosos. El rostro de calavera, pálido y descajado. Los ojos radiantes. Todo su aspecto hace pensar en un manjar suntuoso y descompuesto.

Entiendo que Arreola escribió este Acto, hace tiempo. Es inferior a las publicaciones que le han dado un lugar en nuestras letras. Pero tiene interés por ser suyo. Si de algo peca, es de cierto anacronismo; por lo demás, contiene su gracia e ingenio peculiar.

La Hora de Todos termina esa misma mañana, cuando un avión del ejército se estrella en la estructura y en el piso en que se desarrolla la acción. El edificio es sacudido por el choque, entre los ruidos infernales de las sirenas de alarma, cristales rotos, muros que derrumban las hélices, motores que explotan. La orquesta recoje con sus acordes la conmoción inmensa. "Se hace una calma completa. Sueña la trompeta del principio, con acompañamiento de batería", y el autor recomienda que termine el espectáculo "con una fanfarria de trompetas de jazz, desarticulada y jocosa".

El telón cae sobre la farsa de un mundo que se despena en la irracionalidad civilizadora.

Las últimas palabras de Harrison Fish son:

¡Asco! ¡Tengo asco! ¡Sí, tengo asco! ¡Asco! ¡Asco de todo!

A. B.

ALAN HOUGHTON BRODRICK,
La Pintura China. Breviarios,
99. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 155 pp.

En este breve libro, Houghton Brodrick invita al lector a presenciar el desarrollo de la pintura china desde su nacimiento hasta la época de su menor intensidad creativa. Cuenta la historia de un pueblo que antes de escribir aprendió a pintar: un pueblo cuyo abecedario fueron los colores, las líneas y los pinceles.

Para Brodrick la cultura china no es una proyección del mundo occidental, ni es un espejo en el que nos reflejamos con los ojos rasgados: esta plástica oriental es el resultado de una peculiar y elaborada cultura.

La civilización china, menos antigua de lo que se supone y no menos expuesta a las influencias extrañas que las demás culturas, supo asimilar con espíritu propio y vigoroso los contactos extranjeros. Desde los últimos tiempos Ming, la mano del arte occidental se dejó ver en las pinturas chinas; en las de Wu Li, (1632-718), por ejemplo, que seguía la manera de Tiang Yin y cultivaba las convenciones occidentales en el claroscuro.

Ch'en Nanpin (Shen Ch'uan, primera mitad del siglo XVIII) durante una visita a Nagasaki, popularizó la nueva técnica extranjera entre los japoneses de la escuela "Maruyama". Es digno de mención el hecho de que la influencia europea que hallamos en el arte pictórico japonés, anterior a la segunda mitad del siglo XIX, no se debe al contacto directo con la cultura occidental, sino a su influjo a través de China, ya que Japón estuvo herméticamente cerrado a todo extranjero, excepto a los chinos, durante casi doscientos cincuenta años.

R. M. P.