

rras, tristes, dolientes tierras, si nos acordamos de los braceros y, en general, de los terribles problemas que plantea nuestra dependencia político-económica. La obra termina en plan de farsa grotesca cuando los inefables ministros y liderzuelos se disputan el vacante sillón presidencial, sin acordarse siquiera de que en una democracia el pueblo tiene el derecho de elegir a sus gobernantes.

*Un día de estos* no se refiere únicamente a ese problema. Su acto segundo —nudo de la obra— trata de la intervención insolente de una potencia extranjera en los asuntos internos de Indolandia y de cómo el presidente de esta imaginaria república se defiende y contraataca con loable decisión. En verdad, Usigli ha mostrado una situación política delicadísima, cuya salida se encuentra sin duda en la firme unión de los indolandeses de probadas convicciones democráticas con su pueblo, bajo una dirección revolucionaria eficiente.

*Un día de estos* incluye también la exaltación romántica de un gobernante, con lo que Usigli rinde pleitesía a la desacreditada teoría del héroe sustentada por una filosofía de la historia que pertenece ya al pasado. Y aquí es donde empiezan las dificultades: Porque unos opinan que dicho gobernante (el protagonista de la obra) es nuestro actual Primer Mandatario. Y otros que no, que don Adolfo es el presidente cuyo asesinato ocasiona todo el barullo. Lo cierto es que la pieza comienza con la muerte de un presidente y termina con la de otro, cerrándose así el círculo. Y también que nada bueno augura la discusión sobre la identidad de los personajes, a la que se ha expuesto el autor por no haberlos sabido dotar de personalidad suficiente, válida por sí misma y en relación con los problemas que plantea; pues resulta que el general Avalos y los demás ex Presidentes de la obra tienen una personalidad confusa y difusa; no valen como individuos históricos-reales ni como entes de ficción. Este es uno de los grandes escollos que no supo sortear Usigli —escollo de toda obra tan directamente política como esta "fantasía impolítica"—, con la enojosa consecuencia de que los susodichos personajes sólo sirven de puntos de referencia y de comparación. Resultan a manera de señales de tránsito que remiten e indican sin retener nunca nuestra atención.

No queremos discutir las motivaciones de Usigli al escribir *Un día de estos*. Olvidemos los artículos de *Excelsior* que eran un alegato *pro domo sua*. La verdad es que la pieza debe juzgarse por lo que Usigli dice en ella y no por lo que se piensa que quiso decir. Y lo que dice ahí resulta —prescindiendo de las habituales incomprensiones y tergiversa-

ciones políticas de Usigli— patriótico y oportuno. Que Usigli no se halle a la altura del tema, eso ya es otro cuento. Pero que no se nos diga que el tema es de carpa. Y si lo fuera, tanto peor para los que no lo son.

Lo que no le podemos perdonar a Usigli por ser quien es, es el descuido en el trazo de los per-

sonajes, el desenlace traído de los cabellos (la mal lograda muerte del "ninguneado"), y, desde luego, las vulgaridades innecesarias, *verbi gratia*, ese silbidito con que termina el segundo acto. Mas a pesar de esto y otras cosillas que se nos escapan, la última obra de Usigli es importante, aun tan sólo por la forma en que ha

removido nuestro quieto y por desgracia apolítico ambiente intelectual.

¿Qué decir de la representación? Gómez de la Vega nunca nos ha gustado. Posee escasos recursos, engola la voz, en fin, pertenece a una escuela anticuada. No dirige mal... ¿Y los demás actores? Pues bien...

# EL CINE

Por Gabriel HERRERA

**O**RATORIA, poesía y retórica se dan la mano en el *Julio César* de Shakespeare, creando un castillo de fuegos verbales que todo adolescente anglosajón se ve obligado, tarde o temprano, de buena o mala gana, a memorizar. *César* es una de las últimas obras del período de desarrollo de Shakespeare; escrita en 1599, entre *Much ado About Nothing* y *As You Like It*, antecede en tres años la etapa de las grandes tragedias iniciada en 1602 con el *Troilus and Cressida*, y que incluye *Hamlet* (1603), *Othello* (1604), *Lear* (1605), *Macbeth* (1606) y *Anthony and Cleopatra* (1607). Si en éstas, todo el bulto de la tragedia va angostándose hasta semejar una espada tensa, en *Julio César* lo característico es la dispersión: el genio no ha aprendido aún las virtudes de la contención, el caudal de Shakespeare se desborda en el goce del verbo, en la creación de personajes que, cada uno, podría llenar por sí la obra, como las llenan el rey Lear y Hamlet y que, en *Julio César*, parecen correr ansiosos de una fulminante realización dramática. Primera dificultad de la recreación cinematográfica: ¿mantener ese sentido de estallido múltiple, o recortar la tragedia a una línea de simple relato?

*Julio César* es una tragedia política que se haya escrito —y Shakespeare, un poeta que cabalga por los campos de la ontología: la palabra revela la ambición y la pureza, la envidia, el amor y el odio, y la palabra basta; la palabra define la situación, y abre las puertas al quehacer humano: jamás, en Shakespeare, la tesis o la exégesis, la profecía o la simbología barata — sólo el poeta y su palabra, poseedores de una inteligencia, que, habiéndolo comprendido todo, arranca las máscaras parciales a una realidad humana total. Y esta realidad, en *Julio César*, es el ser político del

hombre: "*How many ages hence Shall this our lofty scene be acted o'er, in States unborn and accents yet unknown!*" Flaco servicio a Shakespeare, entonces, el que presta la crítica o la adaptación empeñada en buscar analogías entre el *César* y conflictos políticos actuales. Mr. Hollis Alpert, crítico del *Saturday Review*, de Nueva York, ve en Casio "el prototipo del intelectual marxista"; Mr. Orson Wells, ayer, cuando aún jugaba al niño prodigio, interpretó en el Mercury Theatre, un *Julio César* con camisas negras. Segunda dificultad de la recreación cinematográfica: ¿basta, en el cine, el verbo, o es necesario poner los elementos creativos del medio al servicio de la obra? ¿Y es lícito al director torturar la letra de un texto para "interpretar" al autor? (la terminología, acepto, es digna de Baudry-Lacantinerie).

*Julio César* ha sido dirigida por Joseph Mankiewicz, quien hasta ahora se había dedicado, con inteligencia y éxito, a presentar cuadros de la vida social norteamericana: *Suburbia* (*A Letter to Three Wives*), *Broadway* (*All About Eve*) y la filmicamente inédita región de Hipócrates (*People Will Talk*). Su intento de dirigir el *Julio César* en Hollywood, ha exigido tanto valor —o inconciencia— como el que requeriría, digamos, Emilio Fernández, para realizar *El Quijote* en México.

Frente a la primera dificultad que señalamos, Mankiewicz, en general, ha fracasado. Se nota en la mano directriz un miedo enorme, y este terror ha paralizado la imaginación de director: éste ha optado por ceñirse al relato, y durante la mayor parte de la película, ha dejado dormir elementos cinematográficos que precisaban un alerta constante, frente a una obra donde la tensión no decae un solo minuto. En dos escenas: el asesinato de César, y el monólogo de Casio que da fin a la escena II del Primer Acto, Mankiewicz despertó

de su letargo, hizo hablar a su cámara, aprovechó elementos de expresión cinematográfica para arrancar toda su emoción a la palabra y a la situación. Si otras escenas se salvan, la causa es la interpretación personal de los actores, nunca el director.

En virtud de lo anterior, era difícil que Mankiewicz superara la segunda dificultad: ha dejado hablar a sus actores confiado en la excelencia del texto, y al hacerlo, ha traicionado al autor. No supo plantearse Mankiewicz un doble problema: el de distinguir aquellos momentos en que las palabras poseen fuerza inmediata, y otros en que el parlamento, en una recreación cinematográfica, deben servir de trampolín a la fabricación de un ambiente. Bien que no se haya intentado visualizar el relato de Casio en que César está a punto de ahogarse en el Tíber o afiebrado en España; mal que no se haya intentado dar su expresión cabal a la noche preñada de sortilegios, que anuncia los idus de Marzo. Lo que vemos y experimentamos en la pantalla, no es la noche de fuegos y fantasmas deslizados en que las tumbas vomitan a sus muertos: es una noche con truenos de utilería que haría mejor papel en una película de Boris Karloff; y cuando Casca pregunta, *are you not mov'd, when all the sway of earth shakes like a thing unfirm?*, la respuesta del espectador debe ser negativa: no es esta la noche de las premoniciones, de la pesadilla de Calpurnia y el debate de conciencia de Bruto.

¿Y la tercera dificultad? Creo que es aquí donde debe agradecerse a Mankiewicz haber pecado por defecto y no por exceso. Las derivaciones políticas de la obra han sido construídas por los críticos: no es el director (¿falta de imaginación, buena fe, respeto?) quien haya visto en Casio un Lenin con coturnos, o en César un Mc Carthy letrado, como insinúan ciertos críticos de ambos lados del Atlántico.

Lo mejor de *Julio César* está en sus actores, salvo una lamentable excepción. John Gielgud, primer intérprete de la escena inglesa, da al Casio toda la intensidad interior, toda la decisión de

(Pasa a la pág. 28)

# UNA ENTREVISTA CON OCTAVIO PAZ

(Viene de la pág. 24)

amor; el continuo proyectarse de la imaginación. ¿No te parece que, en cuanto tentativa de radicalizar la creación poética, el surrealismo corre paralelo con la metafísica de la libertad de un Heidegger, por ejemplo? Habría que meditar, como punto de partida de semejante confrontación, el sentido de las palabras, "imaginación" y "proyección", entre otras.

RV: Sin embargo... La compatibilidad, aunque perceptible apenas se indague un poco en profundidad, parece difícil. Sobre todo si tenemos presentes los presupuestos filosóficos del surrealismo en su primera época. ¿Cómo te explicas esa síntesis que apuntas?

OP: No se trataría, en puridad, de una síntesis, sino de una coincidencia en ciertos puntos fundamentales — cualquiera que haya sido el lugar de partida y la diversidad de las respuestas finales. En nuestro tiempo, más que nunca, necesitamos a una de la creación poética y de la reflexión filosófica iluminándose recíprocamente. Como a principios del Romanticismo: Hölderlin, amigo de Hegel; Novallis... ¿Y qué mayor prueba de esta necesidad que la meditación

de Heidegger al hilo de la poesía de Hölderlin, de Mörike, de Rilke o de Trakl? O, para ir hasta los orígenes, el pensamiento, poesía y filosofía al mismo tiempo, de los presocráticos.

RV: Y para terminar, una última pregunta: ¿pronto estarás en México? Hace mucho que saliste...

OP: Dentro de poco estaré allí e imaginaré mi emoción. Creo que México es uno de los lugares inmantados del mundo. Y, por favor, no veas en esta afirmación nada que huela a nacionalismo, verdadera gangrena moderna. México, quizás, sea uno de los sitios donde pueda

cobrar realidad el mito poético del Encuentro. En otro plano, diverso del poético, pero correspondiente, me parece que en México existe la posibilidad del libre diálogo. Hay muchas voces puras, solitarias e independientes, que podrían encontrarse en mi país y reanudar un diálogo. Pienso en espíritus como Breton y Camus, por ejemplo; a quienes admiro y quiero. Pienso en poetas como Borges, Cernuda, Guillén, etc. En una tierra libre pueden concertarse y oírse muchas voces libres, cualquiera que sea su origen y lengua.

Ginebra, verano de 1953.

## EL INSTITUTO DE BIOLOGIA Y SU LABOR FUTURA

(Viene de la pág. 21)

Queremos aludir por último a un problema que se le plantea de un modo imperioso a la Universidad y a su Instituto de Biología. Nos referimos a la organización y establecimiento de un Museo de Ciencias Naturales, digno de México y en consonancia con el papel que este país desempeña en América, dentro del campo de la cultura.

El actual Museo, instalado en la calle del Chopo, se halla en condiciones deplorables. No es necesario ser especialista ni técnico; basta efectuar una visita, aunque ésta sea rápida y superficial, para darse cuenta de la certeza de lo que aquí afirmamos. Las colecciones se hallan en riesgo de sufrir graves daños por

deficiencias de instalación. No hay ni que soñar en repararlas ni en incrementarlas; los recursos de que se dispone no lo permiten y con ello nuestro Museo se encuentra cada vez más a la zaga de otros más modernos, con menos tradición, pero con más posibilidades.

El Museo sería uno de los medios de que el Instituto de Biología se valdría para difundir no sólo los conocimientos generales de Ciencias Biológicas, sino los frutos de sus trabajos de investigación. Un museo es siempre una luminaria sugestiva y atrayente para incrementar la cultura del pueblo, acicate del interés de las gentes que lo visitan por los temas a que se refieren las colecciones expuestas. Por medio de

un museo de tipo moderno, con colecciones certeramente expuestas, con arreglo a las más modernas técnicas, los mexicanos podrían conocer las bellezas de la flora del país o las curiosidades del mundo animal de su territorio, tan variado y tan rico. Conocería las riquezas de sus bosques, de sus lagos, de sus mares y la manera más acertada de explotarlos sin destruirlos. En instalaciones adecuadas podría la gente del campo aprender, de un modo empírico e intuitivo, cuáles son las plagas que destruyen sus cultivos y diezman sus ganados, y cuáles los medios más adecuados para exterminarlos.

Para que lo apuntado sea una realidad son indispensables un nuevo edificio, una instalación moderna, un nuevo espíritu y personal técnico capacitado que sepa atender, cuidar, organizar y ampliar una institución tan importante.

Las riquezas que el Museo contiene y las colecciones de interés, se encuentran en el actual sin espacio, mal resguardadas y en riesgo de sufrir daños que pueden llegar a ser irreparables.

México necesita poseer un establecimiento de este tipo moderno y de la categoría, cuando menos, de los que existen en Buenos Aires, La Plata, Montevideo, Santiago de Chile, Lima, Río de Janeiro, São Paulo y otras ciudades hispanoamericanas.

Tales son, a grandes rasgos, algunas de las líneas en las que tendrá que polarizar su actividad futura el Instituto de Biología. Sólo hemos apuntado a unas cuantas de ellas, porque creemos que plumas más autorizadas que la nuestra se ocuparán de tema tan interesante para la cultura científica de México.



UNICAMENTE  
CONSERVAS  
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE  
JACQUES  
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

## EL CINE

(Viene de la pág. 16)

una pieza que Shakespeare le atribuye. Estamos frente al "lean and hungry look" que César le reprocha, y sabemos que en efecto, Casio piensa mucho, y que tales hombres son peligrosos: peligrosos para los tiranos. Casio, interpretado por Gielgud, surge como el político de la responsabilidad: es él quien sabe, en actitud jeffersoniana, que el árbol de la libertad, para rendir sus frutos, debe ser regado de tiempo en tiempo con la sangre de los tiranos; de haberse seguido sus consejos, la contrarrevolución de Antonio y Octavio, no habría fructificado. Bruto, el héroe moral de la tragedia, encarna al político de conciencia: es el estoico personaje — actitud tan caro a Shakespeare —, el hombre razonable. James Mason, en Bruto, vuelve a interpretar un papel con

el que alcanzó su fama de actor en el Guild Theatre de Dublín; papel difícil: el de un hombre bueno, movido por razones de ética y guiado por el bien común, le creemos cuando, sin ayuda del señor Mankiewicz, declara el motor de su conducta: *not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more*. Marlon Brando interpreta a Antonio, y se establece como el mejor actor joven del cine norteamericano; mucho temíamos encontrar a un Stanley Kowalsky con toga: Brando, con su sola presencia, hace vibrar una pantalla por lo común muerta, de cólera, demagogia y arrogancia, en el más célebre pasaje de la obra: *Friends, Romans, Countrymen, lend me your ears*.

Mr. Louis Calhern, que generalmente hace papeles de millonario distraído, interpreta a César. Su fracaso es absoluto. El Julio César sensible y altanero, in-

teligente y adúltero de Shakespeare, ha sido sustituido por un evadido de los días de campo de Jane Austen. Cuando Mr. Calhern dice que *Cowards die many times before their deaths; the valiant never taste of death but once*, parece estar repitiendo una frase escuchada en el último cocktail de epigramistas incorporados. El monigote que vemos en la pantalla, no es el conquistador de las Galias, es un Billie Burke masculino. Y como lunares últimos, la presencia de todos los gangsters californianos recitando a través de los popotes de un Dry Martini, y un desfíladero para la batalla de Filipos, por cuyas sendas ya hemos visto cabalgar a Randolph Scott perseguido por la tribu de los Pies Negros.

Julio César fué chiflada por los chicos de galería el día de su exhibición en el cine Roble. Lo cual ha permitido al snob de buena fe afirmar que se trata de una magnífica película incomprendida.