

—conservado intacto por la adaptación de Alec Guinness— y la creación que hace el propio Guinness del inolvidable Gulley Jimson.

Ronald Neame, con la precisión y discreta elegancia de un fabricante de Rolls Royce, deja brotar el espíritu de la obra sin imponerle trabas formales ni desviaciones estilísticas. Y en sus bien dibujados encuadres y movimientos estalla un sorprendente mundo de inteligencia y poder creador, orquestado por la batuta —siempre renovada— de Alec Guinness.

Guinness domina la obra, la hace suya, la respira y la dice —hasta en sus más profundos significados— con voz, tono, rostro y movimientos. Y va más allá: siendo una película enteramente *ficticia* consigue quizás más que ninguna de las *histórico-biográficas* expresarnos el mundo y el aliento de la creación artística. En cada broma hay una profunda verdad, y cada *gag* ilustra una esencial actitud vital. Y en la elaboración de los apenas absurdos cuadros expresionistas de Jimson (perfectamente seleccionados en la película) nos acercamos más a la fuente de la actitud creadora que en cientos de minuciosos análisis hechos con pomposa gravedad.

El ritmo de la película oscila con maravilloso equilibrio entre las profundidades de Blake y el frenesí de los hermanos Marx. Los caracteres secundarios son de una riqueza inagotable. En una ronda curiosamente dionisiaca triunfa un humor jugoso y exaltante. No importa que se aleje radiante y a la deriva hacia nuevas explosiones de su mundo interior: Guinness-Jimson está aquí, en nosotros, irradiando un largo, esperado e inolvidable calor humano.

SABADO 25

MONT-PARNASSE 19 de Jacques Becker (Francia).

Montparnasse en 1919, París en el verdadero principio del siglo veinte, el renacimiento de la pintura moderna, la época del tango y del primer jazz, la trágica vida de Amadeo Modigliani y Jeanne Heubuterne...

Estos soberbios elementos son los mismos con los cuales Becker realiza el más indecible y lamentable fracaso cinematográfico. Fracaso de idea rectora, fracaso de dirección, fracaso total de emoción. Para sentir un leve estremecimiento necesitamos estar recurriendo constantemente a referencias reales. Teniendo una extraordinaria melodía que expresar la pantalla parece un altavoz mudo.

Gerard Philippe se une al fracaso y substituye a la expresión del creador la del señor que busca en la calle el número de una casa. Lili Palmer y Anouk Aimée —sin convencerse por un instante de lo que hacen— se salvan a medias de este desolador naufragio.

LUNES 27

MI TIO de Jacques Tati (Francia).

Hay cosas en el cine con las que en principio hay que estar siempre. Una de ellas es Tati. Por eso mismo duele confesar —duele de verdad— que esta película decepciona. No demasiado, no. Decepciona más en relación a lo que esperábamos que en relación a lo realizado. Primera mitad soberbia, con un equilibrio de tiempos, humor y poesía que anuncia la obra maestra. Pero después,

sin motivo, sin causa, todo comienza a embotellarse, a no salir. Se suceden las repeticiones, y —teniendo en cuenta la incluso excesiva reserva de Tati en lo referente a *gags*— se abusa hasta el límite de determinados elementos cómicos.

La crítica de un cierto *confort* moderno resulta muy por-debajo de las posibilidades reales. No se pasa de un primer grado, muy superficial. La fábrica —tiempos Modernos in mente— linda con lo catastrófico. El mundo de la “verdadera vida” en cambio está plenamente conseguido y encantadoramente expresado.

Resulta muy interesante el uso —selectivo y voluntario siempre— de sonido y color. Ambos forman parte del guión, de la intención de cada escena. Se convierten en elementos estilísticos de creación. Tati nos trae aquí una concepción de pista sonora y notaciones de color que resultan —curiosa y fielmente eisensteinianas. Y demuestra que queda aún mucho que hacer —casi todo— en un camino hasta ahora estancado en la mera reproducción plana y naturalista. En este

aspecto la aportación de *Mi tío* es verdaderamente capital y reintegra al cine gran parte de su dignidad creadora.

En cambio la renuncia total al acercamiento y al *close-up* parecen cerrar a Tati infinitas posibilidades que no tiene derecho a desaprovechar. El grande, el inolvidable Hulot ha creado una exigencia, Jacques Tati no puede ya privarnos de ella.

Ha terminado la Reseña de Festivales. Ayer apenas era un vago proyecto y una esperanza. Hoy día es una realidad, una parte de nuestra vida cinéfila de cuya extraordinaria importancia nos damos más cuenta cada día. Hay un nuevo público, hay una nueva conciencia del cine, hay una nueva imperiosa, ineludible necesidad. Súbitamente hasta la distribución se afecta y altera: a los dos días de terminar el Festival se estrena en un cine de la capital *Cuando pasan las grullas...* y siguen otras.

Una pregunta: ¿Cuántas de estas películas hubiéramos visto comercialmente de no haber existido la Reseña?

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

LOS FANTOCHES, MEA CULPA Y EL CRUCIFICADO

TRES OBRAS en un acto de Carlos Solórzano, unificadas, según el mismo autor declara en una nota explicativa incluida en el programa, por “el objetivo principal”, que es, agrega, “ilustrar una preocupación constante para mí. La del vacío que halla el hombre de hoy al buscar la realización de todas sus dudas en una doctrina que me parece cada vez más ineficaz y que responde, a la angustia racional con una invariable y rígida forma de evasión: la fe”. De esta nota puede dilucidarse —y más aún cuando en la misma nota declara más adelante que “el fondo ideológico puede parecer discutible a muchos”— que la intención última de Solórzano es desarrollar dramáticamente ejemplos que prueben la invalidez de ciertas posturas vitales, teatralizar teorías, hacer, en resumen, teatro de tesis. Las piezas deben juzgarse entonces desde dos aspectos: el valor de las ideas o conceptos expuestos por el autor y la forma en que están tratados para hacerlos dramáticamente efectivos.

Pero al concluir el espectáculo la pregunta inevitable no es hasta qué punto es valioso el fondo ideológico que el autor supone que existe en él sino cuál es este fondo ideológico. Porque en las obras puede encontrarse la exposición detallada y un tanto morosa del proceso que lleva a un grupo de muñecos a descubrir un hecho que tiene categoría de lugar común entre los hombres: la inevitabilidad de la muerte y su absoluta gratuidad (*Fantoches*); el relato en un tono melodramático y grandilocuente de los antecedentes de dos individuos, que han adquirido por ellos un obsesante sentido de culpa (*Mea Culpa*) y la hueca representación de los momentos últimos de un borracho que ha de encontrar la muerte durante

una celebración popular en la que él mismo representaba un papel, acompañada de los comentarios y líneas de conducta que esta muerte produce en sus amigos y parientes (*El crucificado*); pero ningún fondo ideológico real.

Solórzano pretende, tal vez, que este fondo ideológico se encuentra en las características especiales que ha dado a estas tres anécdotas, intentando convertir a los personajes en símbolos y dotando con esto de una mayor trascendencia a los hechos.

Así, en *Fantoches*, los muñecos pretenden representar algunos de los elementos básicos: el arte, la fecundidad, la ciencia, el amor, la experiencia; y el creador y su hija, a Dios y a la muerte. La obra ejemplifica el conflicto entre el creador y los muñecos. El procedimiento podría ser legítimo; pero lo invalida el mismo Solórzano al hacer exponer a sus personajes una larga serie de conceptos que, dichos por muñecos que despiertan a la vida, son originales; pero que como son escuchados por un grupo de espectadores que no son muñecos sino hombres, regresan al lugar común de donde partieron. Porque la idea de que la muerte es inevitable y gratuita —conclusión final y originalísima de la obra es algo que se adquiere junto con el uso de razón, esto es más o menos a los cinco o seis años entre los seres normales. Y entonces ¿qué objeto tiene la laboriosa creación de unos personajes simbólicos que tan solo van a demostrar la veracidad de un hecho que nadie discute? Y sobre todo ¿qué demuestra eso?, ¿qué teoría rebate o afirma? No parece posible que a nadie le interesa la comprobación de este hecho por medio de recursos dramáticos, pues el simple devenir de la realidad se encarga de hacerlo irrefutable.

En *Mea Culpa* el proceso es semejante. Los dos personajes “El hombre” y

"El confesor" pretenden ser símbolos que representen a la humanidad y a la iglesia católica, respectivamente. La supuesta tesis se basa en el hecho de que, según Solórzano, "El hombre" se siente culpable porque ha condenado a Cristo y al acercarse a "El confesor" en busca de perdón para este acto, se encuentra con que la Iglesia también se siente culpable, porque ha inculcado injustamente el temor y el horror a la vida en el ánimo de los hombres. Con esto, ingenuamente, el autor cree que ha demostrado la falsedad de la iglesia y ha abierto el camino hacia la libertad. Pero Solórzano no tiene ni siquiera el cuidado de conocer antes de atacar, para saber, al menos, por donde se puede atacar. Y la obra resulta totalmente falsa porque el hombre no tiene por qué sentirse culpable de haber dado muerte a Cristo, ya que, si cree en El debe saber que éste murió voluntariamente para redimirlo y si no cree, esta muerte no tiene por qué interesarle, por un lado, y por otro, entre los propósitos de la iglesia católica no se encuentra el de inculcar el temor, ni el horror a la vida sino al contrario, para ella la vida otorga el lapso de tiempo de que el hombre dispone para ser feliz y alcanzar a Dios, por lo que tampoco tiene por qué sentirse culpable en el sentido que Solórzano pretende. De este modo los símbolos creados por el autor no tienen ninguna validez, pues son totalmente falsos y arbitrarios y por tanto incapaces de demostrar nada. Como está realizada la obra puede ser un conflicto entre caracteres, desequilibrados, con más o menos interés, pero sin ninguna oportunidad de trascender el ámbito físico de su realidad personal, ni permitir el desarrollo de tesis alguna.

Finalmente, en *El crucificado*, Solórzano pretende darle significación a la anécdota mediante el doble recurso de ponerle al borracho el nombre de Cristo y a la madre y los amigos el de su madre y los evangelistas y después hacer que aquél muera en la cruz, representando el papel de éste en alguna de las distintas interpretaciones de la Pasión que se celebran en varios pueblos de México; dotando al mismo tiempo el tema de un tono ambiguo que permite suponer que no se asiste tan sólo a una representación popular que concluye trágicamente, sino a la reproducción fiel de la forma en que realmente se desarrolló la Pasión. De este modo Cristo resultaría un borracho desequilibrado, torpe y fanático que muere por un lamentable error durante la celebración de unas fiestas y los evangelistas unos cobardes que tratan de borrar la parte de culpa que puedan tener en esta muerte, convirtiendo a la víctima en héroe. La interpretación hubiera podido ser interesante; pero, por desgracia, Solórzano se olvida de exponer, aun en la forma más indirecta y mínima, los motivos que le hacen suponer que los hechos se desarrollaron en esa forma y entonces la pieza presenta como único dudoso valor el hacernos conocer la forma en que el autor supone que se desarrolló la Pasión, sin que nada nos induzca a creer que tiene razón; como no sea un movimiento de fe hacia él, con las mismas características que las que él mismo rechaza, como solución para la angustia ra-

cional, en la nota incluida en el programa, pero, en última instancia, sin el apoyo que pueden dar los veinte siglos de supervivencia de la Iglesia católica y la auténtica profundidad ideológica y belleza literaria que evidentemente existe en los Evangelios y no en la pieza de Solórzano, que en esta forma recrea un asunto ya conocido con mucho menos calidad que la narración original, con lo que aun desde un punto de vista estrictamente estético, resulta absurda. Pero aparte de esto, ¿qué ideas, qué teorías demostradas al desarrollar la acción se encuentran en esta pieza para poder calificarla de ideológica o de tesis? Absolutamente ninguna. En realidad la obra no es más que una burda reproducción del ambiente en que se desarrollan las reconstrucciones pueblerinas de la Pasión.

De este examen puede desprenderse la conclusión de que el fondo ideológico de las tres obras representadas no puede ser aceptado o rechazado, no es discutible simplemente porque en ninguna de las tres existe realmente. Para ello Solórzano necesitaría profundidad conceptiva, originalidad ideológica y claridad de exposición, en vez de confundir las "ideas fijas" o manías con los pensamientos originales, como lo hace en las tres obras. Por lo que puede decirse que el autor fracasa total y rotundamente en el intento de hacer teatro de ideas.

Pero al examinar el otro aspecto de la representación: la forma en que están "ilustradas" las "preocupaciones" del autor, el resultado es también negativo. Como es natural, al fracasar en su propósito fundamental, las obras difícilmente pueden alcanzar verdadera importancia dramática; pero podrían sin embargo presentar un interés meramente estético, producido por el tratamiento formal al que han sido sometidas. Sin embargo, si vemos que el mismo Solórzano admite haber excluido voluntariamente el proceso evolutivo de los personajes, por lo que su interés como caracteres es muy relativo, y que el diálogo carece de belleza literaria y está densamente poblado de frases hechas ("más fuerte que la luz del

día", "río de fuego", "el mundo entero está polvoriento"), la construcción es arbitraria y poco efectiva y los acontecimientos se desarrollan mediante bruscos golpes de efecto de índole melodramática, sin que este sea también, al menos aparentemente, un propósito previo del autor, tenemos que llegar a la conclusión de que este mínimo atractivo tampoco se alcanza.

Resulta entonces que tanto en el aspecto ideológico como en el formal, *Los fantoches*, *Mea Culpa* y *El crucificado* presentan deficiencias que les impiden definitivamente obtener calidad artística. Aunque no pueden dejar de mencionarse la sinceridad de propósitos, la justa intención con que estas obras han sido elaboradas, sinceridad que, sin embargo, en el arte jamás es suficiente.

La puesta en escena es apropiada; pero contribuye a hacer evidentes los defectos de las obras, acentuando su falta de profundidad mediante un decidido apoyo a los recursos más efectistas y más exteriores.

Los actores, en general, logran proyectar acertadamente las características esenciales de los personajes aunque no pueden evitar la sensación de falsedad que produce el defectuoso tratamiento de los mismos.

Muy bien resulta la escenografía de David Antón; proporcionando el ambiente y el tono necesario con un mínimo de medios, y contribuyendo a acentuar éstos con una acertada elaboración del vestuario.

LA LEÑA ESTA VERDE

Presentada en el Teatro del Bosque por el Instituto Nacional de Bellas Artes, Jorge Landeta y Raúl Cardona, esta obra debida a la pluma de Celestino Gorostiza, adolece fundamentalmente de una absoluta falta de unidad en los propósitos.

Cuando un dramaturgo aborda un tema histórico para convertirlo en material teatral, puede esperarse que su intención sea reconstruirlo desde un punto de vista



El crucificado— "¿cuál es el fondo ideológico?"

histórico también, o presentar una interpretación del mismo que contribuya a aclararlo desde un punto de vista determinado, exaltando la heroicidad o las equivocaciones de una o varias de las figuras que participaron en él, o se valga de los acontecimientos conocidos para realizar un estudio de caracteres, profundizando en la psicología de los personajes colocados dentro de esa situación, o simplemente que utilice a éstos para, por medio del examen de los motivos exteriores que determinaron su conducta y la interpretación personal de los mismos, sentar una tesis. *La leña está verde* recurre, en pequeñas proporciones a todas estas posibilidades sin asentarse en definitiva sobre ninguna de ellas; procedimiento mediante el cual tan sólo se logra desequilibrar el desarrollo e impedir que los acontecimientos expuestos adquieran verdadero interés. En esta forma la obra carece de tema determinado. Por momentos parece que éste será un estudio sobre la personalidad de la Malinche; pero después se abandona este aspecto para acentuar el interés en algo que podría ser un relato épico de la Conquista; más adelante los sucesos parecen indicar que se tratará la historia de los conflictos que se suscitaron entre los mismos conquistadores, para luego desviarse de este asunto y recrear una posible historia de amor entre Cortés y la Malinche; luego, al final, la acción asume todas las características de un conflicto doméstico con el adulterio como motor principal pero también este se interrumpe para centrar el interés en la heroicidad de Cuauhtémoc, y, por último, hacer éste a un lado y elaborar una teoría sobre el nacimiento de la nacionalidad mexicana y asentar la fugaz importancia de los personajes históricos como individuos. Esta abundancia de temas hace que ninguna de las anécdotas que los ejemplifican dramáticamente alcance un desarrollo normal y todas parezcan truncas, incompletas; impide que el autor profundice lo suficiente en la caracterización de los personajes, convirtiendo a la mayor parte de ellos en tipos sin ningún relieve y obligando al espectador a recurrir mentalmente a sus conocimientos históricos para redondear su personalidad y, finalmente, tampoco permite la evolución de los sucesos ni la inclusión de motivaciones persuasivas para los cambios en los sentimientos de los personajes, pues el continuo ir y venir de una anécdota a otra, no da tiempo de desarrollar con la indispensable continuidad a aquéllos, ni permite que los hechos que provocaron éstos sean conocidos por el espectador.

Por otra parte, la construcción dentro de la que se ha encerrado estos temas es excesivamente simplista. Los actos se desarrollan en tres de los puntos geográficos tocados por Cortés durante el viaje realizado para efectuar la conquista. Así el primero tiene lugar en Villa Rica de la Vera Cruz — punto inicial; el segundo en Cholula — punto intermedio; y el tercero en Coyoacán — punto final. Y las escenas en que están divididos éstos, desarrollan alternativamente en riguroso orden (una y una, una y una) acontecimientos de grupos y sucesos individuales; procedimiento mediante el cual la progresión general avanza a saltos teniendo que rellenar los huecos con el gran número de sucesos importantes que han tenido lugar durante los intermedios; con



Boceto escenográfico de Antonio López Mancera para *La leña está verde*

lo que cada acto presenta en tono distinto un orden de pequeños hechos que concluyen en el mismo acto lo que los aísla uno de otro en forma notable.

El diálogo se ve afectado por la exterioridad con que se ha efectuado la caracterización, resultando grandilocuente y excesivamente impersonal contribuyendo a subrayar la falta de motivación psicológica en el proceso evolutivo de los personajes y teniendo que recurrir de continuo a citas de hechos históricos para aclarar el estado en que se encuentra la acción.

De este modo *La leña está verde* resulta una obra híbrida y titubeante, que, pretendiendo abarcar toda una serie de sucesos, no logra afirmar, ni dar valor dramático a ninguno de éstos.

La dirección, a cargo del mismo autor, no logra disminuir ninguno de estos defectos, perdiéndose también en el intento de abarcar todos los elementos incluidos y presentando un aspecto indeciso y confuso que se traduce en el absoluto descuido con que ha sido vigilada y marcada la labor de los actores que, en general, repiten una y otra vez las mismas actitudes.

Entre los actores, Isabela Corona ofrece una interpretación excesivamente retorcida, moviendo continuamente brazos y hombros en una forma inexplicable. Carlos López Moctezuma no logra superar el extraño tratamiento a que ha sido sometida la personalidad de Cortés, apareciendo siempre tan frío, grandilocuente débil y exterior como el papel lo señala, pero, por esto mismo, perdiéndose en la más absoluta nebulosidad. Jorge del Campo, Alfredo Barrón, Justo Solís y los demás actores que tenían a su cargo la tarea de dar vida a los capitanes que acompañaban a Cortés, cumplen lo más decorosamente posible, lo mismo que el resto del reparto, del que sólo puede destacarse, tal vez, la discreción y exactitud con que José Alonso interpreta al demagógico y anacrónico Cuauhtémoc.

Correcta y funcional, aunque nunca bella, la escenografía y demasiado apoyado en los modelos tradicionales el vestuario, debidos a Antonio López Mancera y Bertha Mendoza López, respectivamente.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

En un espléndido escenario natural, ubicado en los jardines del Pedregal de San Angel, Alvaro Custodio ha llevado a escena uno de los dramas más populares de Calderón de la Barca: *El Alcalde de Zalamea*. La obra, descontadas las ex-

celencias del lenguaje respecto al cual cualquier comentario sería redundante, presenta la notable característica de tener todo el desarrollo interior, el progreso evolutivo y el sistema de caracterización de un drama realista. En ella Calderón reúne, con maravillosa exactitud a todos los medios de los que este estilo se serviría varios siglos después. Primero presenta un ambiente determinado, en una situación estática, para después exponer el conflicto mediante la inclusión de un elemento extraño al ambiente y llevar adelante la acción sosteniéndola con el choque entre los distintos caracteres creados con anterioridad, transmitiendo a través de la línea de conducta de éstos, el mensaje que desea. El resultado es uno de los dramas de mayor profundidad psicológica, de más grande verdad en los sentimientos y de más veraz solución de todo el teatro del Siglo de Oro español.

Custodio ha tomado esta obra, en la que tan justamente se realizan una de las misiones del teatro: tomar un aspecto de la vida diaria, de la realidad inmediata y mediante una síntesis y selección de sus elementos, transformarla en material artístico, fijándola y aclarándola, la ha sometido a algunos cortes si no necesarios ni justificables si, al menos, aceptables y ha elaborado con ella como base, un gran espectáculo. El acierto con que éste está realizado es indiscutible. Grandes movimientos de masa, espléndidamente dirigidos; recreación de un ambiente con absoluta propiedad y buen gusto; acertada elección de actores para lograr un reparto justo y equilibrado; cuidadosa vigilancia en la forma de decir los versos; pero, también, una cierta exterioridad en el desarrollo del texto, que forzosamente pierde profundidad psicológica lo que gana en espectacularidad. Con todo esto se logra una innegable belleza clásica y una efectiva sensación de total realidad escénica, pero cabe preguntarse ¿qué objeto tiene restituir a una obra todos los elementos exteriores de la realidad que el autor había eliminado anteriormente para lograr una impresión más sintética y precisa y por tanto más clara de la misma? El teatro es precisamente eso: síntesis, y si se elimina ésta se cae en el peligro de alejarse de él tanto como se gana en espectacularidad escénica. Custodio ha evitado en parte esto gracias a la exactitud con que están realizadas las escenas más importantes del drama; pero no podemos dejar de volver a preguntarnos hasta qué punto esta realización sería más valiosa teatralmente si se eliminara la espectacu-

laridad y se concentrara el interés exclusivamente en la acción.

Del reparto, que en general alcanza un más que aceptable nivel de actuación, debe destacarse sin embargo a Eduardo Fajardo, José Baviera y Manola Saavedra, magníficos como Pedro Crespo, don Lope e Isabel, logrando proyectar con exac-

titud los sentimientos de estos personajes, a pesar de la excesiva dimensión del escenario; Antonio Gama, muy correcto como Juan, y a Marilú que dota su personaje de la indispensable simpatía.

Muy bien lograda la monumental construcción escenográfica adherida al escenario natural.

LIBROS

LUIS REYES DE LA MAZA, *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio*. Estudios y fuentes del Arte en México. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM. Imprenta Universitaria, 1958. 196 pp.

La valiosa labor de investigación iniciada por Luis Reyes de la Maza hace dos años con la publicación de *El teatro en 1857 y sus antecedentes*, produce ahora un segundo fruto. *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio* revela el mismo amoroso cuidado, el mismo fervor en la paciente labor del investigador que el primer volumen. En él se recogen los programas y algunos de los comentarios que provocaron de las representaciones de cualquier género que tuvieron lugar entre 1858 y 1861 en México. La nota que abre el volumen advierte que éste es considerado por el autor tan sólo como preparación, compilación de datos, para un futuro libro en el que ofrecerá una interpretación, un juicio crítico, sobre estos acontecimientos. Sin embargo, la utilidad de esta labor, tan poco común en el exiguo terreno de la historia de nuestro teatro, es indudable. Seguramente Reyes de la Maza ha invertido largas horas de trabajo en la búsqueda y compilación de los datos que ofrece su libro, pero la importancia de éstos se comprueba cuando terminada la lectura, se advierte que con el simple conocimiento de éstos y la ayuda del ameno estudio que lo precede, en el que el autor los comenta, relata anécdotas sobre ellos y los sitúa en el momento histórico, advierte el tono, el sentido general, casi por completo, del teatro que se representaba y gustaba o era realizado en aquella época. Además de que, por otra parte, la redacción de los programas y los comentarios es casi siempre tan peculiar e ingeniosa que la lectura se hace fácil y útil, pues no sólo divierte sino que ofrece un aspecto muy interesante de los aspectos publicitarios de la época y comprueba la eficacia de éstos en todo tiempo.

Finalmente, el breve estudio preliminar revela que en Reyes de la Maza hay no sólo un magnífico investigador, sino un espléndido cronista que sabe situar con facilidad al lector dentro del ambiente y el estilo de la época que recrea, que hace evidente con gran habilidad la unión que existe entre la sociedad y el teatro que se representa para ella. Cualidades todas que hacen desear que el autor continúe y lleve a una digna conclusión la labor que ha iniciado, con la que dará a México una historia de su teatro de innegable interés y utilidad.

J. G. P.

MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Siete ensayos sobre cultura náhuatl*. Filosofía y Letras, 31. Imprenta Universitaria. México, 1958, 158 pp.

El investigar los antecedentes culturales de la propia civilización puede ser uno de los medios puestos al alcance de un grupo humano para conocerse. Si el mexicano se interesa por conocer la visión del mundo, los ideales, actitudes y modos de obrar de los nahuas, sus instituciones y sistemas de vida, encontrará probablemente uno de los fundamentos básicos de su ser. Este libro quiere contribuir a ese *interesarse por conocer*, recogiendo siete ensayos dispersos acerca de algunos aspectos de la cultura náhuatl (que "con estricta razón puede colocarse al lado de las otras grandes culturas" del mundo antiguo) del Valle de México, sobre la base de los textos indígenas.

El primero de ellos —"Sahagún y su investigación integral de la cultura náhuatl"— muestra los relieves de la obra etno-histórica del fraile: recolección de informes sobre la base de los códices. Bien podría ser considerado como "precursor y padre de la moderna antropología", por los métodos que siguió de corrección y verificación de la autenticidad de los informes mediante diversos escrutinios, en diferentes partes.

"Visión indígena de la cultura náhuatl": La búsqueda de las fuentes primitivas de la cultura náhuatl en los códices y monumentos prehispánicos, libra al investigador de las contaminaciones hispano-cristianas de los documentos del XVII. Ha sido posible fijar una cronología: desde la etapa preclásica (Cuicuilco) primitiva —XV a C-III d C—; el período clásico teotihuacano —IV-VIII—; el segundo brote cultural de Tula —IX-XII— ya en pleno "horizonte histórico" por los códices y anales existentes; los focos culturales del Valle de México, Puebla y Centroamérica —XII— y el período azteca místico-guerrero, que comienza en 1428 con su independencia y termina a la Conquista. "Una concepción náhuatl del arte en los textos recogidos por Sahagún": Después de hacer hincapié en el problema de criterio estético que "nos permita apreciar y sentir adecuadamente el valor y contenido verdadero" de las obras de arte indígenas, para lo cual es necesario "forjarse *ex profeso* 'los moldes y categorías' de [tal] arte" (como lo hizo ver Gamio desde 1916, y lo han llevado a la práctica Toscano y Justino Fernández), se ofrecen aquí cuatro traducciones de textos de contenido estético-teórico, referentes al proceso creador y a la razón de ser y significación simbólica de las manifestaciones artísticas de los nahuas.

"El concepto náhuatl de la educación": Y lo mismo, si para precisar los ideales de cultura de un pueblo ha sido útilísimo conocer su concepto de educación y sus

realizaciones pedagógicas (como Jaeger con la *paideia* griega), hay que estudiar la educación náhuatl en su carácter de esculpadora del destino de la sociedad. Brevemente, el autor traza los lineamientos de investigación del ideal de la persona nahua ("rostro sabio y corazón firme como de piedra"); analiza filológicamente el significado de cinco atributos del maestro, los reglamentos educativos de formación, la existencia de discursos cívicos y morales, la obligatoriedad de la enseñanza (Soustelle ha hecho ver cómo en el s XVI no había un sólo niño privado de escuela).

"Un juego ritual de los nahuas": Otro filón inexplorado acerca del ambiente cultural prehispánico son los juegos y ritos, que proponen al investigador la existencia de "un supremo intento de hallar en todo un sentido coherente [impulso unificador] con la arraigada visión religiosa del mundo". Aquí se describe el *tochtecomatl* —tazón del conejo— juego ritual en honor de los dioses del pulque.

"La mujer en la cultura náhuatl": La situación social de la mujer náhuatl —distinta de su actual condición— nos ayuda a conocer el concepto cultural que tenían de la femineidad, su aprecio, valor, educación y actividades. Además de la maternidad como "suprema misión" de la mujer, es de notar su participación en los cultos religiosos, en el aprendizaje y docencia de cantares, danzas y tradiciones; como se desprende de las varias traducciones que se presentan de textos sobre la niña, mujer, madre, anciana, curandera, costurera, recién casada.

"Itzcóatl, creador de una cosmovisión místico-guerrera": El último ensayo tiende a poner manifiesta la transformación ideológica que aparece en el pueblo azteca con Itzcóatl, señor de Tenochtitlan en el s XV, creador de una "total novedad" (Garibay la ha denunciado) en la mentalidad del náhuatl, con la supresión de las mentiras —al arbitrio del caudillo— históricas y mitológicas, y la imposición de la versión mexicatli de la historia (como "instrumento de dominio", que dice E. O'Gorman). La cual vino a acentuar la primacía de Huitzilopochtli en todos los planos, y la creación de dignidades y divinidades nuevas y vivientes. Así tuvo lugar la nueva concepción místico-guerrera del viejo mito del Sol, existente y dependiente de la sangre de los hombres, que extendió el imperio. Sin embargo, paralelo a ese pensar, convivió otro, filosófico en el pleno sentido del término, de los *tlataminime* o sabios; ellos admitieron la duda y la planteación racional de los problemas, y les buscaron solución en el plano de lo especulativo, actualmente conservado, hecho materia poética, en los textos que nos legaron los frailes: porque los que vengan "no tengan ocasión de quejarse de los primeros, por haber dejado a oscuras las cosas de estos naturales" (Sahagún).

H. B.

J. D. BERNAL, *La libertad de la necesidad*. Problemas Científicos y Filosóficos, 18. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1958. 631 pp.

Bajo el título, de sabor hegeliano, de *La libertad de la necesidad*, J. D. Bernal, publicó en 1949 este libro de ensayos que abarca tanto un amplio período de tiempo