



"la primera canción de Navidad se cantó en el cielo"

se cantan en los templos o en los que, en ciertos países, cantan los muchachos de casa en casa para pedir el aguinaldo. Con ellos se suscita un ambiente de rusticidad amable, sin excesivas rugosidades ni aristas, el ambiente de la edad dorada soñada siempre con fe y esperanza por el hombre: vida sencilla y placentera en la que la tierra ya no es hostil al hombre y en la que éste descubre la felicidad no fuera, sino dentro de sí mismo, en el ápice de su alma: la paz, en fin, de los hombres de buena voluntad.

Para el cristiano, el nacimiento de Cristo significa que el Verbo, la segunda persona de la Santísima Trinidad se hizo carne, es decir, se humilló hasta hacerse hombre y hombre pobre, y es natural, pues, que la celebración de la Navidad tenga ese matiz de fiesta de los humildes que con tanta claridad se revela en los villancicos de nuestra cultura, en los *carols* de la anglosajona, en los *noëls* de la francesa, en los *Weihnachtslieder* de la alemana, etc. Pero, cosa curiosa por lo que toca a la cultura hispánica, el mismo nombre de nuestras canciones de Navidad —villancicos—, que hace cuatro siglos se aplicaba todavía de un modo genérico a canciones de muy diversa índole, y que ahora ya no es más que sinónimo de canto navideño, revela en su etimología un sentido rústico, humilde, que conviene perfectamente al misterio que se celebra en estos días. El villancico —canción de villanos, y además en diminutivo— es hoy, por antonomasia el canto que celebra el nacimiento de Jesús, hasta el punto de que cuando se habla de villancicos españoles antiguos, hay muchas personas que creen que se trata de cantos de Navidad, única y exclusivamente. En este caso se diría que la semántica evolucionó providencialmente.

Además de los ritmos pastoriles, estas músicas de Navidad —cuando son de índole culta— recurren en lo instrumental a los timbres que puedan evocar los de los instrumentos rústicos. Sobre la opacidad de tamboriles y panderos se oye siempre el canto un poco agrio de los oboes —hermanos cultos de las dulzainas y las gaitas pastoriles— y a veces apoyados en notas pedales graves que ocupan el puesto de los bordones o roncós que suenan en algunos de aquellos instrumentos populares.

Comparada con la de otros países, la música culta española e hispanoamericana no ofrece muchos ejemplares valiosos de composiciones navideñas. En Inglaterra, por ejemplo, Lawes, Byrd, Gibbons y

otros famosos polifonistas de la época isabelina escribieron verdaderas joyas dentro de este género. Y recuérdense, por otra parte, lo que a este respecto debemos a Haendel y Bach. Lo más ambicioso con texto castellano es lo que salió de la pluma de Pedro Rimonte, y que figura en su *Parnaso español*, publicado en Amberes en 1614. Se trata de villancicos muy elaborados, en los que lo pastoril se difunde a través de una polifonía complicada, sa-

bia, refinada, de estirpe realmente madrigalesca.

Aparte la música de las *Posadas* y algunas otras canciones de aguinaldo, lo que aquí en México escuchamos por esta época —y gracias, sobre todo, al disco— es de procedencia teutona y anglosajona. Son canciones tradicionales —pero no verdaderamente folklóricas— en las que está visible todavía la mano de su autor —conocido o anónimo, para el caso es lo mismo—. Algunos son de una gran belleza. Por ejemplo, esa perla de *Adeste fideles*, posiblemente de origen inglés —ahora cantada en lengua vulgar: *O come, all ye faithful!*— y que entró en el repertorio litúrgico católico; por ejemplo, también, la delicada canción alemana *Schlaf mein Kindelein*, canción de cuna al niño Jesús. Podríamos continuar enumerando bellos ejemplares, pero el lector seguramente los tiene bien presentes en la memoria.

Lo importante, en fin, desde el punto de vista músico es que ninguna otra celebración cristiana ha dado origen a tanta y tanta música como la del nacimiento de Cristo. Una música que no quedó encerrada en los templos, sino que se derramó por entre el pueblo; y también que nacida en parte entre éste, entró en aquéllos alternando con himnos y secuencias tradicionales en la liturgia.

# TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

## LA CELESTINA

DESPUÉS de una prohibición —afortunadamente levantada— que sólo puede calificarse de vergonzosa y ridícula, por parte de la Oficina de Espectáculos, el Teatro Español de México, que tiene en su repertorio aciertos tan definitivos como *La discreta enamorada*, *Las mocedades del Cid* y *Fuenteovejuna*, ha llevado nuevamente a escena una de sus más características creaciones: *La Celestina*.

Hablar de *La Celestina* no es cosa fácil. Obra grande entre las grandes, se adelanta en más de cien años a su época. Fernando de Rojas, o quien quiera que fuese el autor, salta bruscamente de la sencillez, el primitivismo, la ingenuidad casi de Rodrigo de Cota, Gómez Manrique o Juan del Encina, a un tipo de tratamiento que sólo reaparecerá nuevamente con el teatro isabelino. La complejidad, la sabiduría natural, la profundidad psicológica de que está dotada *Celestina*, sólo puede compararse a la de algunos personajes shakesperianos. Muy pocas veces en la literatura universal se ha profundizado tanto en el tratamiento de la maldad consciente, en la capacidad humana para actuar contra las reglas morales. *Celestina* nunca obra inconscientemente. sus actos están supeditados al concepto del mundo adquirido a través de su vida. Actúa inoralmente pensando que eso es lo correcto en un mundo eminentemente egoísta y amoral, en el que el dinero es el poder y sólo se adquiere éste mediante la posesión de aquél. Se sabe inteligente y

usa su inteligencia para poner a los demás a su servicio, dejándolos pensar que es ella quien los sirve. Pero al mismo tiempo está presa de los mismos defectos de los personajes que la rodean: es avara, lujuriosa, desconfiada y estas limitaciones terminan por perderla.

Dentro del revuelto mar de complejidades que es *Celestina* como personaje, Calisto y Melibea, héroes originales de la tragicomedia, terminan por perderse. Sólo toman personalidad como medio para que el espectador conozca a *Celestina*, y



La Celestina— "una, magnífica interpretación"

después de la desaparición de ella, su fin no es más que el reflejo del fin de los manejos de Celestina que es la única responsable de su muerte.

El mundo que rodea a estos tres personajes abarca toda la escala de tipos de su época y la refleja con deslumbrante fidelidad. La estulticia, la ignorancia, la estupidez, la lujuria y también la fidelidad y el amor, toman cuerpo como parte de la personalidad humana en cada uno de ellos.

La adaptación de Alvaro Custodio, que se ha limitado a poner la obra dentro de las necesidades del tiempo escénico, es por demás afortunada. El desarrollo de la personalidad de Celestina es notablemente fluido, la progresión dramática no se altera nunca y la exclusión, necesaria, de algunos de los personajes no disminuye en absoluto el sentido general de la trama, que conserva todas sus características. Por otra parte, las escenas agregadas para esta nueva versión reafirman el buen gusto y conocimiento del texto con que se ha realizado toda la adaptación que conserva, además, la riqueza verbal de la obra, superando mojigaterías estúpidas e inaceptables.

La dirección es rica, hábil, fiel y precisa. Custodio, que supo resolver perfectamente en la adaptación todos los problemas de continuidad, consiguió además un

ritmo y una riqueza de movimientos y actitudes verdaderamente notables. Todas las escenas están dirigidas con una indudable exactitud en cuanto a velocidad y tono. La mano del director puede percibirse siempre, subrayando el sentido de los parlamentos mediante un exacto conocimiento de sus necesidades escénicas. El ambiente está magníficamente logrado y en algunos de los cuadros, el de la comida especialmente, la dirección contribuye con gran eficacia a situarnos dentro del clima moral de la obra.

La interpretación en general es excelente; pero es necesario recalcar que para todo aquel que haya tenido la oportunidad de gozar de esta representación, la imagen de Celestina estará unida para siempre a la de doña Amparo Villegas. Todos los elogios que puedan hacerse de Celestina como personaje son igualmente aplicables a Amparo Villegas como actriz. Su interpretación implica, además de una entrega absoluta y nobilísima al personaje, una riqueza de medios expresivos, una capacidad de profundización en el texto, un dominio de la voz y la dimensión, y una facilidad para hacer al público partícipe de las inquietudes y necesidades del personaje, que no creemos que nadie posea en la medida que ella ha demostrado poseer. Su Celestina queda como muestra inolvidable de una actuación perfecta.

Junto a ella Rosenda Monteros, bellísima y dueña de un innegable talento, consigue una magnífica interpretación como Areusa, lo mismo que Ofelia Guilmain como Elicia, y Miguel Córcega como Pármeno. Jorge del Campo y María Idalia cumplen como Calisto y Melibea, igual que el resto del reparto.

La escenografía muy bien resuelta, el vestuario justo y apropiado.

## PECADO MORTAL

La otrora brillante temporada anual de la Unión Nacional de Autores se ha iniciado este año con un notabilísimo desacierto: la pieza de Wilberto Cantón, *Pecado mortal*.

La tesis presentada en esta pieza en tres actos, de los cuales, los dos primeros tienen todas las características de un *vodvil* sin mayor pretensión que la de divertir a un público de dudoso buen gusto, mediante el desaforado uso de todos los lugares comunes de un tipo de literatura que podría calificarse de *sexy fiction*; y el tercero nos sorprende con un brusco cambio al melodrama radiofónico tipo: "Colgate-Palmolive, presenta... No deje de seguir escuchando esta apasionante serie mañana a la misma hora" —se encierra en el texto de la canción que uno de los protagonistas interpreta.

Para llegar a la profunda conclusión que la mencionada canción enuncia: *Pecado mortal* es provocar una emoción sensual, es olvidar que existe la ilusión y marchitarla con la tentación de un deseo carnal, etc...; Wilberto Cantón crea un personaje de dieciséis años que responde al nombre de David y lo sitúa dentro de la siguiente anécdota: la acción en Acapulco. David conoce en la playa a Julia y Gabriela, mujeres perversas, amancebadas por riguroso turno con un cantante de fama internacional, e increíblemente cínicas y amorales. Demostrando un mal gusto notable, David se cita con Gabriela, que es la vieja y fea. Pero no, David sólo quería que Gabriela le diera consejos para poder seducir a Julia. Gran desilusión de Gabriela, pero no importa: plan diabólico: "hay que hacer que Julia se acueste con David para que Iván la abandone y vuelva a mis brazos". Y el plan se realiza, sólo que David, después de invocar a su mamá en todas las situaciones imaginables y repetir incansablemente que él quiere casarse con Julia, inesperadamente se suicida. Julia, Gabriela e Iván han cometido un Pecado Mortal porque, como dice la canción: "No hay mayor maldad que asesinar el verdadero amor de un corazón."

Ahora bien, indudablemente es justo que, como dice uno de nuestros más calificados autores, Wilberto Cantón no pretendiera al escribir esta pieza otra cosa que "acercarse al público de verdad; al que paga su boleto en las taquillas y es sincero en sus reacciones; al público que desprecia algunos autores de gabineté; el mismo que servía orgullosamente Lope de Vega". Pero lo que ya no es tan justo es que, para servir a este público, Cantón siguiera a Lope de Vega en sólo dos de los versos del *Arte nuevo de hacer comedias*:

*Porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto,*



La Celestina— "la dirección contribuye a situarnos dentro del clima moral de la obra"



Olvidándose de todos los demás consejos que sabiamente imparte Lope en el mencionado ensayo. Porque no puede decirse que en algún momento haya descrito a:

... los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha.

Ni que:

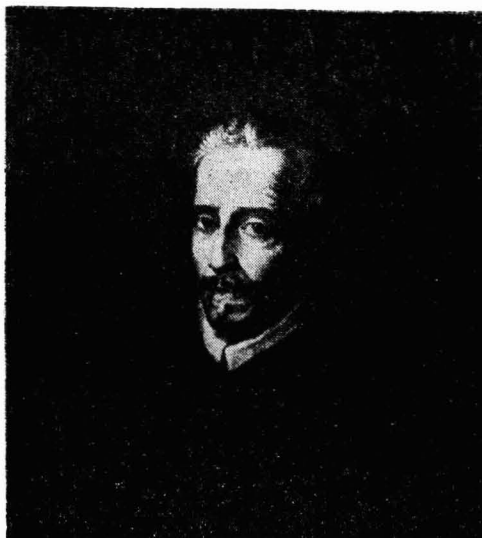
Los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y con mudarse a sí mude al oyente.

Ni por último, por encima de todo, que haya seguido el importantísimo consejo:

Guárdense de imposibles, porque es  
(máxima)  
que sólo ha de imitar lo verisímil.

Porque Cantón se ha limitado a desdibujar a un grupo de gentes que son tal vez como el público los imagina; pero que muy difícilmente pueden estar dentro de la regla antes mencionada debido principalmente a la debilidad con que el autor los ha caracterizado, a la vulgaridad del diálogo, y a la falta de una motivación para sus actos que vaya más allá del simple enunciado: "son así, porque son artistas y los artistas son diferentes".

La dirección de Jebert Darien se limita a un loable esfuerzo para colocar a Kitty de Hoyos en todas las posturas imagina-



L. de Vega— "hablarle en necio para darle gusto"

bles y a tratar de mover a los demás actores alrededor de ella.

Los intérpretes disparejos: Sara Guash intenta sacar todo el partido posible de su personaje, lográndolo algunas veces; Félix González, frío y duro; Celia Manzano, no puede superar la vulgaridad de sus líneas; Fernando Luján, demasiado verde; y Kitty de Hoyos, se limita a tratar de moverse dentro de una falda increíblemente estrecha, primero, y a moverse con toda soltura dentro de trajes de baño o escasos modelos de playa, después.

Muy bien realizada y de buen gusto la escenografía de David Antón.

Pasa luego el doctor Comas a exponer las posiciones filogenéticas de cada uno de los restos descritos, discute las diferentes opiniones de los autores y mediante esquemas claros y simples va llevando al lector a la verdadera clave del problema en estudio. Según los conocimientos actuales es imposible establecer, si el grupo de los neandertales debe ser incluido en la filogenia humana, o si es necesario considerarlo como una rama homínida aberrante que se extinguió a fines del Pleistoceno. Las teorías, en ambos sentidos, son esbozadas y el doctor Comas concluye su trabajo esperando que nuevas aportaciones permitan dilucidar este problema que se plantea el hombre de ciencia actual.

Debemos felicitar al autor por el extraordinario esfuerzo que representa sintetizar en pocas páginas, con el rigor científico que siempre es norma en sus trabajos, y de modo ameno y asequible, el apasionante tema que ha motivado el presente estudio.

G. S. D'A.

JACQUES FRANÇOIS GALL, *El filibusterismo*. Breviarios, 131. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 246 pp.

Nada se sabe de cierto acerca del origen de la Cofradía de los Hermanos de la Costa. Quizás un grupo de calvinistas franceses fueron arrojados por el mar en la parte noroeste de la Española. Después se les juntarían otros hombres que preferían la libertad en aquel rincón del mundo a la cárcel o la servidumbre. Al principio se dedicaban a preparar la carne de las reses salvajes según el procedimiento llamado *bucan* por los arawacos, y a vender aquella carne a los navíos que se detenían de arribada. Los *bucaneros* eran pacíficos. Pero al ser atacados por los españoles, en 1620, fortificaron la isla de la Tortuga, y se echaron al mar a capturar buques.

Así empezó el gran cuento estrictamente histórico del filibusterismo. Durante más de cincuenta años las sangrientas hazañas de esos hombres aterrorizaron a las poblaciones del mar Caribe, y como un inmenso huracán se extendieron por la América del Sur hasta las costas del Pacífico.

Sin embargo la organización de la piratería no fue, como podría pensarse, obra del azar o de la inventiva de los Hermanos de la Costa. Existió desde antes de Cristo hasta principios del siglo XIX. La piratería, como toda actividad colectiva, obedece a leyes; lo cual se ve confirmado en la historia fulgurante del filibusterismo.

Y ésta es la historia con la que Jacques François Gall realizó el milagro de componer un cuadro en que los elementos tomados de la realidad son todavía más portentosos que los aportados tradicionalmente por la ficción.

A. B. N.

ALEJANDRO HAMILTON, SANTIAGO MADISON y JUAN JAY, *El federalista*. Fondo de Cultura Económica (2ª edición). México, 1957. 446 pp.

Esta colección de ochenta y cinco ensayos escritos para divulgar y defender la Constitución que en 1787 aprobó la Convención Federal en Filadelfia, y que a la sazón era objeto de ardorosa controversia

# LIBROS

JUAN COMAS, *El proceso filogenético humano a la luz de los recientes hallazgos paleontológicos*. Cuadernos del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, núm. 14, vol. II, pp. 53-93, México, 1957.

Tal vez uno de los estudios más apasionantes sea el del origen del hombre. La oscuridad en que estuvo durante tantos siglos, las teorías a veces contrapuestas y en ocasiones tendenciosas, junto con la escasez de documentos para su estudio, han impedido con frecuencia tener una visión del proceso filogenético humano, tan clara como las que se han podido conseguir en otras especies.

Conociendo estas dificultades, el Dr. Comas ha sabido interpretar de modo admirable el fin propuesto por los organizadores del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, presentando un tema que puede situarse en el límite entre la ciencia y la filosofía. Inicia su disquisición, exponiendo precisamente las dificultades del estudio y los muchos factores que contribuyen a ello: restos óseos poco abundantes, cada vez más escasos conforme se retrocede en la cronología; dificultad de establecer ésta, tanto en términos absolutos como relativos; estudios basados en datos diferenciales muy distintos; técnicas diferentes y bases de interpretación muy alejadas unas de otras según la formación profesional del investigador, etc.

Tratando de unificar y encauzar los conocimientos dispersos dentro de una línea filogenética asequible a los distintos especialistas interesados, el doctor Comas empieza por describir el orden de los primates. Se fija más detenidamente en el suborden *Anthropoidea*, pasando después a describir los restos fósiles existentes de las familias de los *Hominoidea* y de los *Hominidos*.

Repasa en cada caso los restos encontrados, señalando su probable cronología, lugar de encuentro, y principales características. Al tratar de los *Hominidos*, cuyo interés es más directo con la especie humana, se extiende en detalles que permiten al lector ir adquiriendo la imagen anatómica del individuo y su posición cultural. Examina los *Australopitécidos*, el discutido *Oreopithecus bambolii*, los *Pitecantropoides*, los *Pre-neandertales* y los *Presapiens*. Finalmente describe el grupo de *Neandertal*.

En un cuadro diferencial, de alto valor demostrativo y didáctico, establece la comparación osteológica entre el hombre de Neandertal clásico, el del Monte Carmelo y el Cromagnon; sin entrar en la descripción del *Homo sapiens fossilis* (Cromagnon, Grimaldi, etc.) porque siendo considerado como el ancestro directo de la humanidad contemporánea sobre su posición filogenética no existen criterios divergentes.