

ciadamente está ahora tapado por los títulos de presentación). Es una de las imágenes más hermosas que hemos visto en muchos, pero muchos años.

(Quizás por esto renunció Dassin a ella. En este caso no digo nada.)

ISLA EN EL SOL

Es preciso decir ante todo que no vale la pena escribir nada acerca de esta película. ¿Por qué escribir, entonces? Porque cuando uno se ha tragado sus dos horas de proyección y sale uno del cine con un sentimiento no ya de frustración sino de verdadera rabia, se impone el desahogo y la protesta. Y cuando las pretensiones de la obra son mayores, mayor es esta necesidad. El *spectateur révolté* debe desarrollarse en nuestro medio.

Isla en el sol es ante todo una viva muestra de una operación que el cine norteamericano efectúa constantemente. Tomemos un ejemplo. Si, pongamos por caso, Hollywood realizara Robinson Crusoe —y prescindiría evidentemente de toda secuencia onírica que lo justificase— el reparto sería aproximadamente como sigue: Kirk Douglas, Ava Gardner, Elisabeth Taylor, Rock Hudson, Susan Hayward, Celeste Holm, George Sanders, Eddie Albert, Walter Pidgeon y Akim Tamiroff (de Viernes). La adaptación sería natural consecuencia de lo anterior, con la posible supresión del personaje de Robinson y trasladando la acción a los hermosos jardines del Taj-Mahal.

En *Isla en el sol* se hace un poco lo mismo. El tema es sencillo: el colonialismo británico frente a la población de color de una pequeña isla de las Antillas. Para empezar se elimina totalmente del asunto a la población de color, dejándola como mera población de *techni-color* que sirve para componer el cuadro fotográfico y algunos fondos. En primer plano se mueven los racistas *ingleses* (o el arte de transponer). Para aclarar bien el sencillo asunto se recurre a tres ninfas desocupadas, un adulterio escondido, un asesinato, un diplomático inglés con título y un celoso psicópata, amén de otros pequeños detalles simplificadores. ¡Ah!, se me olvidaba: el toque social está dado por un jefe sindicalista aborígen y, aunque pálido, de color. Claro que no vemos nunca el sindicato aludido y que su jefe es un hermoso joven que frecuenta la mejor sociedad de la isla vestido de impecable smoking blanco. Con esto, evidentemente, se atenúa un poco el crudo realismo de su presentación.

Todo lo anterior se entremezcla por medio de unos veintitantos diálogos que llenan las dos horas de cinta evitándonos la penosa necesidad de ver un poco de movimiento o de poder penetrar más allá de las paredes de las preciosas residencias británicas (en donde un cuadro de Marchand da el toque intelectual). La vida de la isla no aparece por ningún lado. Y ello es lógico porque esta vida no ofrece ningún *glamour* especial: los nativos trabajan como negros que son, se visten con harapos y viven en una miseria y opresión evidentes. Pero no se preocupen ustedes, son felices: cantan de vez en cuando.

El ayudante del gobernador y Dorothy Dandridge hacen lo único que se puede hacer en tales circunstancias —y que el público debiera imitar durante la proyección— se aman y se salen cuanto antes de la historia.

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

POESIA EN VOZ ALTA

TRES MESES después de su espléndido cuarto programa, Poesía en Voz Alta vuelve a entregarnos una nueva muestra de su ya indiscutible calidad como grupo organizado: la escenificación al aire libre del *Asesinato en la catedral*.

La obra, ¿auto sacramental?, de T. S. Eliot presenta para cualquier director que pretenda abordarla una larga serie de dificultades. Eliot, atraído desde siempre por el teatro, había realizado antes de llegar al *Asesinato en la catedral* dos poemas dramáticos con la intención principal de elaborar un lenguaje que permitiera al verso adueñarse nuevamente de la escena: *Sweeney agonistes* (1926) y *The rock* (1934). Ninguno de los dos llegaron a



Asesinato en la catedral

redondearse completamente. En 1935 escribió para el Festival Anual de la Catedral Metropolitana de Inglaterra el *Asesinato en la catedral*, logrando plenamente su propósito: el verso volvía a adquirir valores dramáticos. El tema, fácilmente reconocible para cualquier estudiante de historia inglesa, era el asesinato de Tomás Becket, Arzobispo de Canterbury. El hombre llamado a morir por sus principios, la personalidad anulada y puesta al servicio de fuerzas superiores, el religioso frente a las exigencias del estado materialista. Con impecable retórica y un lenguaje magistralmente elaborado, en el que se entrecruzan las citas históricas, las referencias a leyendas y costumbres medievales y la argumentación política, Eliot presenta el proceso moral de un acontecimiento histórico. La acción es vista, comentada y explicada desde tres puntos opuestos y fundamentales: el pueblo, representado por el coro y en cierta forma, los sacerdotes; el propio protagonista y su lucha interior, Becket y el cuarto tentador; y por último sus antagonistas, los tres primeros tentadores y los cuatro ca-

balleros. El círculo se cierra absolutamente. Eliot no da oportunidad a ningún antagonismo marginal. Su poderosa retórica abarca el pro y el contra de la tesis presentada, los comentarios favorables y las críticas probables. Sin embargo, a pesar del indudable sentido dramático del tema tratado, la obra después de una cuidadosa lectura revela una gran serie de problemas escénicos a resolver. El autor se permite innumerables licencias de orden técnico. El proceso natural de los acontecimientos se ve frecuentemente interrumpido por largas disertaciones sobre la verdadera índole del problema y en esta forma la acción se detiene, la obra llega a parecer estática. Después del clímax hay una brusca transición y el autor nos obliga a prestar atención a la detallada y compleja argumentación de los asesinos para luego retornar mediante una vuelta al estado anterior de los acontecimientos, al desarrollo del drama. Todos estos elementos aparentemente tan antiteatrales fueron perfectamente entendidos y resueltos por el director José Luis Ibáñez. Eliot ve el asesinato de Tomás Becket como el símbolo de la verdad de una idea y a la necesidad de mostrar ésta, supedita los valores teatrales. En esta forma todos los elementos incluidos en la trama tienen acción dramática y la acción no es sólo progresiva sino circular. Se trata de llegar a la demostración de un enunciado, y todas sus partes tienen que estar presentes: el único valor permanente y fin absoluto del universo es Dios y el hombre sólo puede realizarse cuando lo alcanza renunciando a su condición humana anulando su personalidad. Ibáñez logró que su dirección obedeciera fielmente esta intención. Entendió perfectamente el significado de cada una de las escenas y las dotó del ritmo y la intensidad que requerían. Sin olvidar nunca las necesidades plásticas de este tipo de teatro supo encerrar dentro de la creación escénica todos los elementos de la acción. Los movimientos, la composición, las voces apoyaron magníficamente las intenciones del autor, dotaron del debido sentido las aparentes violaciones a las reglas de construcción del texto y reafirmaron siempre sus valores, por lo cual puede decirse que su dirección a pesar de que algunas veces la intención plástica es demasiado notoria es no sólo efectiva, sino excelente.

Los actores, siempre dentro de ese espíritu de grupo que no es uno de los menores valores de Poesía en Voz Alta, logran un magnífico desempeño. La unidad del coro, en la que destacan las voces de Ketty Valdés, Ana Ofelia Murguía y Socorro Avelar, sin que pueda dejar de mencionarse a Pina Pellicer, Lilia Aragón, Yolanda Alcántara, Magda Vizcaíno y Argentina Morales, es notable. Los sacerdotes: José Carlos Ruiz especialmente, José Luis Pumar y Enrique Stopen, hablan y se mueven con innegable soltura. Antonio Medellín, Agustín Balvanera y, por encima de éstos, Carlos Fernández y Juan José Gurrola, primero como Tentadores y más tarde como Caballeros revelan un dominio de la voz y un cono-

cimiento de la dimensión escénica casi absoluta. Antonio Alcántara cumple como mensajero. Y Raúl Dantés, extraordinario como Tomás Becket, hace gala de sus indudables dotes de actor ofreciendo una interpretación que abarca todos los registros.

El vestuario a cargo de Juan Soriano resulta como siempre, y tal vez más que siempre, efectivo y apropiado. Juan Soriano no se limita a buscar belleza en el contraste de colores y formas, sino que se preocupa además de que el vestuario sirva a las intenciones del director, subsane deficiencias físicas de los actores y subraye el carácter especial de cada uno de los personajes. Sus trajes son austeros y brillantes, sugeridos y directos, bellos y prácticos; resumiendo: magistrales.

La traducción de Jorge Hernández Campos tiene ritmo y riqueza verbal, aunque a veces resulta oscura y un poco cortada.

LA ZAPATERA PRODIGIOSA

La *Zapatera prodigiosa* entra en el grupo de obras que Federico García Lorca escribió cuando aún no descubría claramente cual era el camino que su teatro debía seguir. No es una obra absolutamente lograda, las influencias que en esa época tenía el teatro de Lorca —Crommelynck, principalmente— se descubren con facilidad; el autor no logra dominar todos los elementos de que se vale para redondear el texto. Hay demasiado material de relleno y varios de los personajes no tienen justificación dentro de la trama, pudiendo suprimirse sin deterioro de ésta. El autor se cree obligado a recurrir a demasiados efectos para lograr un ambiente que está logrado ya y en esta forma la obra resulta excesiva y redundante. Sin embargo, varias de las cualidades del gran teatro lorquiano —el que toma rumbo definitivamente con *Así que pasen cinco años* y va de acierto en acierto hasta la maravillosa *Casa de Bernarda Alba*— están presentes ya en esta obra que podría llamarse experimental. Experimental en el mejor sentido de la palabra: el autor se busca, trata de descubrir sus elementos, su lenguaje, va de un lado a otro excediéndose a veces y limitándose demasiado otras; pero siempre tratando de descubrirse a sí mismo.

En la *Zapatera prodigiosa* hay una intención irónica, una búsqueda de la realidad poética por encima del acontecer cotidiano y un gusto en la recreación de los elementos poéticos del lenguaje popular, que señalan ya claramente lo que el teatro de Lorca llegaría a ser. Uno de los personajes está absolutamente logrado: La Zapatera, verdadero prodigio de gracia, ironía y caracterización adecuada. El zapatero y el Alcalde poseen también indudables cualidades, sin llegar desde luego a la perfección de ella. El Niño tiene toda la simpatía que en general comunica Lorca a los personajes de este tipo. Todos los demás no son más que relleno para dar ambiente, permitir la continuidad de la anécdota o afirmar el carácter de la Zapatera, y para cumplir tal misión resultan excesivos.

A pesar de esto la obra puede representarse perfectamente. Tiene las cualidades suficientes para ser llevada a escena con decoro y dignidad e inclusive puede llegar a ser un excelente espectáculo si encuentra un director capaz de ocultar sus deficiencias y resaltar sus valores. En la representación que el Teatro Español de México ofrece en el Teatro del Caballito ocurre exactamente lo contrario. La dirección de Alvaro Custodio es uno de los más grandes desaciertos a que hemos asistido últimamente. Es caótica, desordenada, poco clara, sin ningún sentido plástico y notablemente falta de gracia y soltura. Ni uno solo de los innumerables movimientos que sin ningún sentido realizan los actores permite apreciar la mano de un director conciente de las necesidades del texto; ni una sola de las actuaciones o sobreactuaciones, mejor dicho, sugieren la existencia de una intención escénica a seguir. Cada cual tira por su lado y como Dios le da a entender y la unidad que toda representación presupone brilla por su ausencia. El Alcalde recuerda frecuentemente a cualquiera de los actores de *vodviles* del Tivoli; el Zapatero es contradictorio cuando no gris y apagado y la Zapatera efectivamente realiza prodigios apareciendo y desapareciendo por los sitios más inesperados igual que el resto del reparto que pasa y brinca en todas direcciones con intención de simular movimientos titiritescos a veces, y otras sin objeto aparente, pero nunca con la debida unidad.

La escenografía y el vestuario contribuyen eficazmente a acentuar las características antes señaladas. Están presentes todos los colores, todos los tamaños, todas las formas; ninguno funciona debidamente. El círculo de desaciertos se cierra con indudable precisión.

Conviene tan sólo hacer notar que la belleza, la simpatía y las posibilidades escénicas de Rosenda Monteros luchan valientemente por salir adelante, lográndolo repetidamente.

El programa se completa con una versión escénica del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, dicho con gran corrección por Alicia Montoya, Rosenda Monteros, Amparo Villegas —vestida horriblemente—, Paula Barrios y Josefina Cedeño, que intentan hacer resaltar los valores dramáticos del texto mediante un hábil juego de luces y la sugerencia de un diálogo entre la vida, el amor, el alma ausente y el pueblo. La intensión se logra parcialmente.

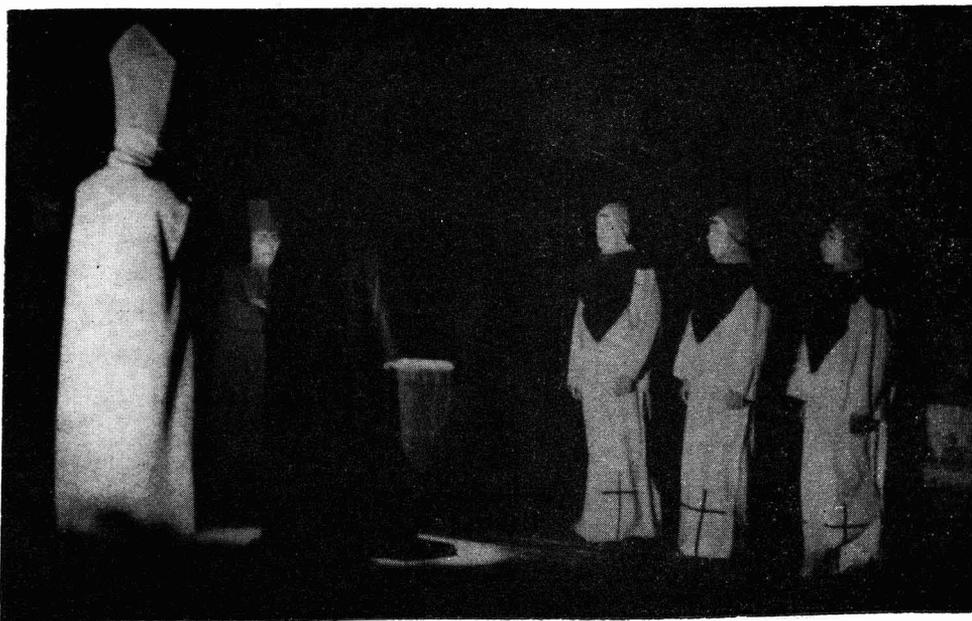
LA HERMOSA GENTE

El grupo de teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura ha iniciado brillantemente la temporada de Teatro Estudiantil Universitario, llevando a escena la comedia de William Saroyan: *La hermosa gente*, con una dignidad y sentido teatral que ya quisieran para sí varias de las compañías pseudo-profesionales que defraudan al público en la mayor parte de las salas de nuestra ciudad.

Saroyan era ya un conocido autor de cuentos cuando invadió por primera vez la escena con una obra que asombró a público y crítica: *Mi corazón está en las montañas*. Al año siguiente, su segunda obra: *El momento de tu vida* obtuvo el premio Pulitzer (que el autor rechazó aduciendo que el artista no necesita de ningún estímulo monetario), y poco después escribió y montó, él mismo, *La hermosa gente*, comedia en dos actos y cuatro escenas.

El título resume el sentido no sólo de esta obra sino de toda la producción de Saroyan. Al autor no le interesa otra cosa que hablar de la hermosa gente, la hermosa vida y la comedia, durante sus dos extraordinarios actos, trata exclusivamente de demostrar el por qué de este alentador enunciado. Saroyan se reconoce como un autor optimista, pero su optimismo no se basa en una falsa interpretación de los acontecimientos, sino en un profundo sentido del valor de la vida por sí misma, por el simple hecho de serlo. Todos los acontecimientos son maravillosos porque nos afirman dentro de la existencia y éste es su único sentido, sin que por esto se pretenda convencernos de que son forzosamente alegres y positivos. Existe el mal, y la infelicidad y la tristeza, pero el deber del hombre es interpretarlos como simples partes de un todo. El bien y el mal, la alegría y la tristeza son partes de la vida y como tales, tenemos que aceptarlos. Y la vida es tan maravillosa, que justifica la existencia de todos sus elementos.

Los nueve personajes de *La hermosa gente* tienen una característica principal: todos son buenas personas, hombres de buena voluntad; capaces de ofrecer siempre "una copa de bondad". Sin embargo, no todos son felices, ni se sienten seguros en esta posición. El dolor, la insatisfacción, la melancolía, los asedian conti-



Asesinato en la catedral —"indudable sentido dramático del tema"



La hermosa gente —“una copa de bondad”

nuamente. La acción se basa en el peligro de que los acontecimientos les hagan perder esta característica fundamental para la tesis que el autor sustenta y pone en boca de uno de ellos: Jonah Webster. Al final veremos que éste tenía razón, que basta con creer en las cosas para que éstas se pongan a nuestro servicio. La tesis sostenida por el autor se demuestra ampliamente. Para lograr esto no necesita recurrir a ningún truco, ni se permite ninguna licencia con respecto a la lógica de los acontecimientos: se vale tan sólo de sus extraordinarias dotes de poeta capaz de transformar una serie de conceptos, que podrían convertir su comedia en un largo sermón, en material artístico; se dirige no al cerebro, sino a los sentimientos de los espectadores y éstos, sin darse cuenta, adoptan todas las ideas que el autor pone en boca de sus personajes, dotados de tan gran realidad, que nos hacen partícipes y no jueces de sus esperanzas y dolores.

Todos estos elementos fueron magníficamente comprendidos y proyectados a la escena por Juan José Gurrola, el director, que demuestra en este su primer trabajo como director, poseer un claro sentido de la dimensión escénica y una notable facilidad para servir al texto escogido. Gurrola logró una unidad de movimientos, una claridad de intención y una intensidad de actuación extraordinarias. El tono y ritmo de su dirección, fiel y preciso, denuncia un innegable conocimiento de los recursos teatrales.

Los actores, entre los que destacan notablemente Mauricio Herrera como Owen Webster, y Héctor B. Ortega como Dan Hillboy, comprendieron y sirvieron con exactitud todas las intenciones de la dirección. Todos están correctos y todos merecen el más sincero aplauso, aunque naturalmente algunos demuestran poseer más intuición y dominio de la forma que otros.

La escenografía de Benjamín Villanueva pretende ser audaz y sólo logra ser confusa, pero, no obstante, da marco adecuado al espléndido desempeño de la compañía.

CADA QUIEN SU VIDA

Después de dos años de intensa publicidad sobre sus cualidades de dramatur-

go Luis G. Basurto ha repuesto en el Teatro Fábregas, con gran éxito de público, la obra de la que se sirvió como piedra de toque para esta campaña: *Cada quien su vida*.

Durante la representación de esta pieza surgen continuamente dos preguntas: ¿es Basurto un dramaturgo honrado, pero ingenuo y carente de profundidad?, o ¿es un dramaturgo muy hábil pero sin ninguna intención de revelar al público la verdadera dimensión de los problemas que pretende presentar? *Cada quien su vida* intenta ser, suponiendo que la primera pregunta sea la que define a Basurto como autor, una obra que retrata la vida de los bajos fondos mexicanos, mediante una técnica contrapuntística que la asemeja notablemente en su construcción con otra obra mexicana: *Las cosas simples*. Pero en este caso, a pesar de que la técnica es la adecuada y la construcción, como simple estructura arquitectural, es correcta, lo que falla es la capacidad de observación y profundidad de pensamiento del autor. No cabe duda de que ciertos elementos *naturalistas*, en el peor sentido de la palabra, están muy hábilmente usados, pero el efecto que causan es inevitablemente de falsedad. El teatro no es una mera imitación de la realidad sino interpretación con fines artísticos de la misma y el introducir peleas sin relación con el conflicto, anuncios de bebidas alcohólicas con fines publicitarios y semidesnudos sin función dramática es una indudable limitación que probablemente llena de *realidad* la obra, pero no de realidad teatral en el verdadero sentido de la palabra.

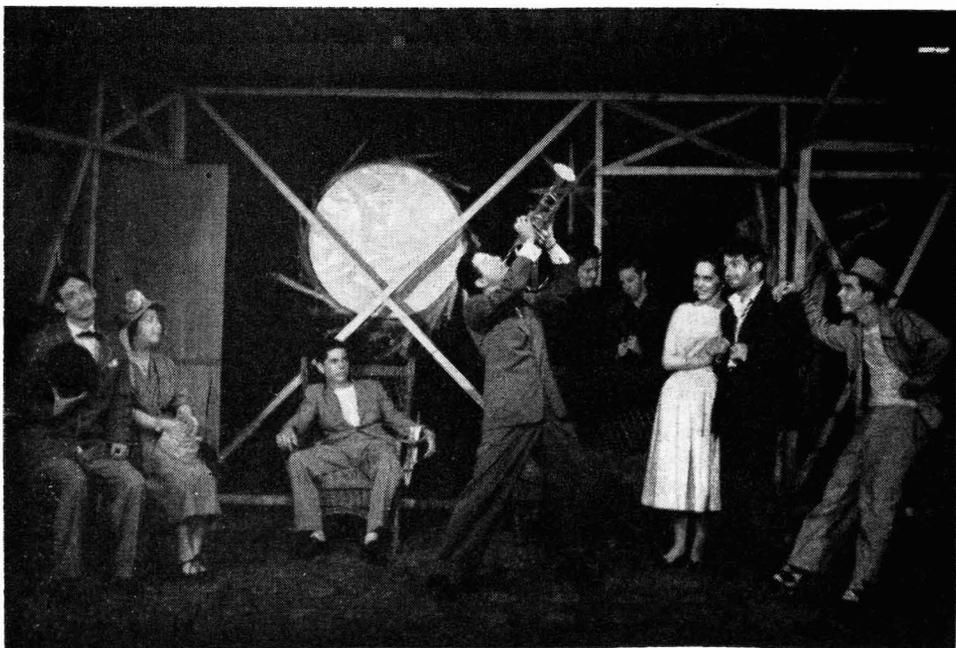
Por otra parte ninguna de las pequeñas anécdotas que se tratan está dotada del más mínimo sentido de la progresión dramática. La acción avanza a saltos, nunca los acontecimientos son motivados por otros anteriores como corresponde a la acción teatral y las soluciones, si es que los ingenuos y nada definitivos enunciados que algunos de los personajes exponen en el tercer acto pueden tomarse como tales, son inquietantemente tontas cuando no definitivamente falsas y carentes de valor permanente.

Basurto usa exclusivamente las características superficiales de cada uno de los tipos que pueden encontrarse en un cabaret de los bajos fondos un 31 de diciem-

bre. Todos sus personajes pueden calificarse de lugares comunes y las pequeñas anécdotas entran dentro de la misma definición. En la obra sólo se encuentran una serie de personajes superficiales, sin ninguna profundidad psicológica, destinados a asombrar con su *verismo*: el padrote enamorado de la prostituta que a su vez va a “morir muy pronto de un tumor en el cerebro”; un peluquero dispuesto a suicidarse ¡porque le tembló el pulso al intentar rasurar a un cliente que, naturalmente, se retiró muy asustado!; el profesor impotente con las prostitutas, pero que tiene nueve hijos con su horrenda esposa; el muchacho homosexual ¡porque su padre y su madre que se peleaban continuamente le dieron una visión equivocada de lo que era el amor y además, no lo querían!; la prostituta con sueños de grandeza que al final resultan ciertos en parte; el diputado al que el alcohol vuelve altruista; y varios más dentro de la misma línea. Estos son los elementos de *Cada quien su vida*. ¿Pueden encontrarse en algún otro lado tantos lugares comunes en una sola obra? Parece casi imposible. Pero además de todo esto la intención, si es que la hubo, de al menos profundizar en cada uno de estos personajes, nunca se logra. La acción se desenvuelve siempre entre la más grande artificialidad y el deseo de lograr un ambiente determinado mediante ciertas pinceladas humorísticas, de pésimo gusto por cierto, es lo único que se desprende del supuesto desarrollo del tema.

De todo esto se deduce que en el caso de que la primera pregunta sea la que corresponde a las intenciones de Basurto éste es un autor honrado, pero ingenuo y carente de profundidad.

Pero si Basurto no es autor ingenuo, como nosotros preferimos pensar, sino un dramaturgo hábil que no desea revelar la verdadera dimensión de los problemas que trata, sino que se conforma con engañar a un público que va a ver sus obras deseoso de que le ofrezcan un cuadro todo lo picante posible sin hacerlo pensar en nada que pueda alterar su personal tranquilidad, entonces no cabe duda que logra todo lo que se propone. Los espectadores salen del teatro con la agradable sensación de haberse pasado dos horas en un cabaret sin pecar y sin que su integridad



La hermosa gente —“todos son buenas personas, hombres de buena voluntad”

de personas respetables se altere en ninguna forma. El discurso del diputado en el tercer acto no puede menos que afirmarlos en la convicción de que es correcto pensar que "hay que hacer algo" cuando se está borracho y todo se olvidará al día siguiente. Y lo mismo puede aplicarse a los demás parlamentos moralizantes del acto. Pero en el caso de que ésta sea la posición de Basurto, es evidente que no es un autor honrado y que su teatro nunca tendrá dimensión artística ni se acercará jamás ni remotamente a lo que el verdadero arte —que exige por sobre todas las cosas sinceridad— debe ser, quedándose en mero divertimento sensacional, con gran éxito económico, para un público deseoso de ver obras *picantes*.

La dirección de Fernando Wagner apo-

ya muy claramente todos los elementos sensacionalistas de la obra y dentro de este tipo de efectos está llena de innegables cualidades. Wagner mueve a los actores con increíble habilidad y soltura y acierta siempre con respecto al tono y ritmo que cada una de las escenas requieren.

El numeroso reparto cumple en general aunque probablemente contribuye involuntariamente a subrayar la superficialidad del texto adoptando siempre las particularidades más evidentes de cada uno de los *típicos* personajes.

La escenografía de Antonio López Macera, apropiada y de buen gusto, contribuye a crear ese ambiente que tanto le interesa al autor, a pesar de los innumerables anuncios de refrescos que la ocultan parcialmente.

LIBROS

ROMANO GUARDINI, *La esencia de la concepción católica del mundo*. Prólogo y traducción de Antonio Gómez Robledo. Dirección General de Publicaciones, (Ediciones Filosofía y Letras, 16.) México, 1957. 71 pp.

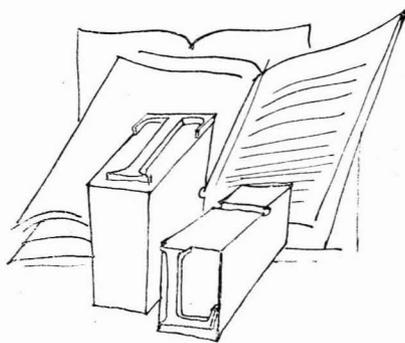
Este libro explica claramente lo que es una concepción del mundo, y, además, estudia en concreto la católica.

La naturaleza se rige en todos sus movimientos, por peculiares leyes, que dan este carácter a los diferentes acontecimientos, y que, a su vez, no son más que modificaciones de leyes universales inmovibles.

Una visión desapasionada, una contemplación pura de la totalidad funcional del universo es lo que vendría siendo el propósito de una concepción del mundo, desde luego que con ciertas características y direcciones: "En esto consiste lo que está presente en una concepción del mundo: aquella unidad última en la cual la totalidad de lo singular y la del conjunto están en conexión recíproca y dadas una con la otra".

Una concepción del mundo difiere del conocimiento metafísico, en la manera de ver el mundo en su peculiaridad y concreción históricas, ver el presente suponiendo el pasado y calculando el futuro, no es una visión de la esencia del mundo en general, sino un enfrentarse ante una etapa evolutiva y concreta del mundo para valorarla en conjunción con el todo. La concepción del mundo no es una ciencia histórica, por lo que no pretende conocer un acontecimiento por simple reflexión sobre "conexiones psicológicas, sociológicas o económicas" sino, más bien, considerarlo como un hecho viviente. Al señalar un aspecto de la concepción del mundo en función con la mirada de la totalidad del ser, se toma en cuenta un ser determinado concretamente y percibido como afán. "No le concierne el sistema general de valores y requerimientos, sino el afán concreto que en este mundo se plantea al hombre, y la obra que en este mundo se demanda del hombre".

La concepción del mundo es un ver, y no un obrar; un ver, un intuir, una oposición: hombre-mundo: "Puede por cierto, y aun debe esta mirada estar animada



de todo el ardor que se quiera, pero será un ardor de la visión y no de la acción".

Si partimos de que su autor es un individuo católico y creyente, su fundamento será la "Revelación cristiana": Ha existido un hombre que nos ha revelado la palabra de Dios y ese hombre ha sido su hijo Jesucristo, que es Dios también.

Todo conocimiento exige de parte del sujeto que conoce una capacidad de acuerdo con el objeto conocido o por conocerse; para una concepción católica del mundo, ésta sería la fe. A pesar de que el autor se detiene muy someramente en este punto, con todo, afirma el hecho de que la revelación es la visión del mundo que nos ha sido comunicada, y para tener tal visión es necesario decidirse a imitar a Cristo, necesario tratar de ver el mundo con la mirada de Cristo.

Por último quedan dos cuestiones: primero, si la concepción católica o cristiana (sinonimia que establece el autor) del mundo, es la única: "debe responder a la pregunta de si no habrá también, por ejemplo, una concepción del mundo helénico-politeísta, budista o mahometana. En un sentido provisional, es éste un caso evidente, pues sin duda alguna descúbrese en estas actitudes religiosas una imagen del mundo; pero en un sentido definitivo acaso no sea así". Segundo, la tipificación: ¿Es la concepción del mundo un tipo o una multiplicidad típica? Son tipos definitivos "solamente los que, con preferencia a todo lo demás, determinan la manera como las cosas son y como aparecen, es decir, formas fundamentales del ser y del conocer, y en conexión, por tanto, con datos primarios de orden psicológico, lógico y aun metafísico".

J. M. L.

MARGARITA QUIJANO TERÁN, *La Celestina y Oteló*. Ediciones Filosofía y Letras, 15. Imprenta Universitaria. México, 1957. 179 pp.

En esta obra de literatura dramática comparada, la autora se propone demostrar que es falso, por apasionado, el juicio de muchos críticos españoles, que ha llegado a atribuirle ventajas parciales a *La Celestina*, de Rojas, sobre las principales producciones de Shakespeare.

El diálogo en *La Celestina* tiene una función retórica y no dramática; en *Oteló* es un instrumento necesario para la solución de los múltiples problemas que plantea la construcción dramática. En Rojas hay una definida finalidad moralizante que asoma continuamente aun a pesar de lo que sus personajes quieren y ejecutan; en Shakespeare no hay otro fin que el de crear obra artística. *La Celestina*, como personaje, es simple, de una pieza: no evoluciona, lo que es contrario a la realidad; los personajes creados por Shakespeare son intrincados, incontrolables, libres, sujetos sólo a las circunstancias que tratan de modificar: son reales, en fin. Esto viene a ser, en resumen, lo que el presente estudio expone detalladamente con estilo claro y técnica segura.

Sin negarle a *La Celestina* las indiscutibles excelencias que posee, Margarita Quijano Terán deja malparados a críticos de la talla de Marcelino Menéndez y Pelayo, que han juzgado en este asunto más como españoles que como críticos.

A. B. N.

LAURETTE SÉJOURNÉ, *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Breviarios, 128. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 220 pp.

La autora, que es arqueóloga del Instituto de Antropología e Historia de México, ha estudiado a fondo los símbolos usados por los antiguos pueblos nahuas. Producto de sus investigaciones, nos ofrece este libro en que realiza un trabajo de interpretación lleno de vida y originalidad. Por desgracia la misma independencia de criterio que le permite trazar un cuadro extraordinariamente bello y luminoso de las concepciones religiosas y filosóficas de los antiguos toltecas, la hace cometer más de una grave injusticia respecto de la civilización azteca.

La práctica de los sacrificios humanos impresiona demasiado a Laurette Séjourné, lo que tiene por efecto impedirle buscar una explicación congruente al hecho de que perpetrara tales atrocidades una sociedad que sustentaba elevados ideales religiosos. Mejor que arrojarse a cortar el nudo del problema, como lo hace, diciendo que el pueblo de Huitzilopochtli "traicionó a Quetzalcóatl", sería tratar de comprender las causas de la tremenda voluntad de poder temporal de los aztecas. Entonces la contradicción que muestra esa gente entre sus aspiraciones religiosas y su conducta, podría, ciertamente, causarle horror; pero no podría desconcertarla. Los pueblos que han profesado las más altas religiones han presentado, aunque no a tal extremo, contradicción semejante, que asimismo sería posible calificar de "traición": los judíos degollaban al amparo de Jehová Dios, y los cristianos han atropellado al mundo entero llevando en una mano la cruz y en la otra la espada.