

ella anhela. Tendrá que abandonar la pintura. Será grabadora.

Entretanto se ha prometido con Karl Kollwitz, estudiante de medicina, a punto de establecerse en un barrio pobre de Berlín como médico del seguro social, lo que en aquel entonces equivale a médico de pobres. En ese momento de su vida nace en ella la idea de grabar una serie de aguafuertes en torno a una obra de Emilio Zola, la novela de la vida de los mineros: *Germinal*. Graba entre otras escenas aquella de la cantina en que varios hombres se disputan el amor de una hembra. Esta composición causa profunda impresión a sus compañeras de la escuela de pintura. Kaethe anota en su diario: "Por primera vez me sentí confirmada en mi camino. Grandes perspectivas se abrieron a mi imaginación. Pasé la noche sin dormir, en espera de la dicha".

Este diario íntimo, un auténtico documento humano, nos proporciona datos importantes para la comprensión de su obra. (Acaba de publicarse una traducción inglesa en la editorial Henry Regnery Company, Chicago). Veamos el siguiente apunte: "Quisiera decir algo sobre mi clasificación como 'artista social'... No cabe duda que bajo la influencia de mi padre y mi hermano y de toda la literatura de la época mi trabajo ya en aquel entonces estaba encauzado hacia el socialismo. Pero la verdadera razón que desde entonces me hizo escoger casi exclusivamente temas de la vida de los obreros era que en ellos encontraba lo que me parecía bello. Bellos eran para mí los cargadores del puerto de Koenigsberg, bella la energía expresada en los movimientos de la gente del pueblo. Los burgueses no me interesaban en absoluto. Toda su vida me parecía insulsa. El proletario, en cambio, tenía para mí un gran brío. Hasta mucho más tarde, cuando llegué a conocer la profundidad vital del proletariado, todo lo dura y trágica que es su vida; cuando conocí a las mujeres que en busca de ayuda venían a ver a mi marido y a mí también, empezó a conmoverme el destino del proletariado. Problemas no resueltos como la prostitución y la desocupación —sigue el apunte de diario— me atormentaban e inquietaban y contribuían a que me dedicara exclusivamente a la representación del pueblo bajo. La constante ocupación con este tema me abría una válvula, una posibilidad de soportar la vida. Puede ser que una gran afinidad de temperamento con mi padre haya reforzado esta inclinación. A veces mis padres me decían: "Pero hay también cosas agradables en la vida. ¿Por qué muestras siempre sus aspectos lúgubres?" No sabía responder nada. Es que aquellas cosas agradables no me interesaban.

Una de sus grandes impresiones fue el estreno de *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann, en 1893, poco tiempo después de su traslado a Berlín. El drama de Hauptmann se basa en un suceso histórico ocurrido hace más o menos cien años, que causó en Alemania honda conmoción.

En algunas aldeas de Silesia vivía en plena miseria una población de tejedores, trabajadores a domicilio, víctimas de iniqua explotación por parte de unos cuantos fabricantes ricos. Un día los desesperados obreros asaltaron la suntuosa mansión de uno de ellos. El ejército y la policía sofocaron el "motín", como se llamaba aquello, con un saldo trágico de he-

ridos y muertos. La obra de Hauptmann, de un naturalismo documental, dejó honda huella en el alma de la joven Kaethe Kollwitz. Empezó a grabar un álbum en que procuró traducir el drama en visión plástica.

Cuatro años tardó en terminar las siete planchas de que se compone la serie gráfica. La exposición fue un franco éxito. Artistas y conocedores celebraron la revelación de un talento fuerte y original. El mundo oficial —en primer lugar el Kaiser— rechazó la obra por su tendencia social, designada como "subversiva". Pero —anota ella en su diario— desde ese momento figuraba yo en la primera fila de los artistas. Aquel enorme éxito fue para mí una gran sorpresa, pero ya no pudo hacerme daño." ¡Palabras sabias! ¡Cuántos artistas fracasan no por falta de éxito, sino por un éxito prematuro!

Sigue una nueva serie de grabados, "La Guerra de los Campesinos". Obras que acusan ya la plena maestría del oficio y una tremenda expresividad. Una vez más un tema histórico. La guerra de los campesinos, del siglo XVI, fue la primera revolución social en el continente europeo. Los labradores del centro y sur de Alemania se sublevaron contra sus explotadores feudales. Lucharon con sus hoces y guadañas, con azadones y palos para librarse de la esclavitud. Fueron derrotados. La revuelta naufragó en la sangre y desesperación de las víctimas. Aquel epi-

sodio nacional es el fondo de la ópera de Hindemith *Matías el pintor*. En el primero de los grabados, que lleva el título "La Partida", la artista muestra a una exasperada multitud, incitada por una mujer a poner fin a la miseria, sea como sea; en el último vemos el trágico fin: los prisioneros atados con cuerdas, como bestias. Obras en que alienta el espíritu de los "Desastres de la Guerra". Y no sobreestimamos a Kaethe Kollwitz al compararla con Goya.

Terminada la serie de "La Guerra de los campesinos" y a pesar del gran éxito obtenido con ella, Kaethe Kollwitz da por terminada esa etapa de su trayectoria artística. Cambia de rumbo; persigue nuevas metas creadoras. En 1910, ya lo dije, empieza a ensayarse en la escultura. Labor pesada, ardua, para alguien que aspira a más que a modelar figurillas o cabezas. En octubre de 1914 su hijo Peter cae en una de las primeras batallas en Bélgica. Un golpe terrible para la madre, que busca consuelo en el trabajo, en un trabajo que será un homenaje a su hijo. Concibe la idea de crear un monumento que honre no sólo a él, sino a todos los jóvenes muertos en la guerra. Un monumento a las víctimas de la guerra que será todo lo contrario de una glorificación de la guerra. En las figuras del padre y de la madre —ésta tiene sus propios rasgos— expresa el dolor, la exótica resigna-

(Pasa a la pág. 32)

T E A T R O

O B R A C E N T E N A R I A

EL BALLET DE BELLAS ARTES

Por Francisco MONTERDE

UNA MEDIA docena de espectáculos teatrales, descontados los de revista, pudieron llegar al comienzo de 1957, a través de las duras pruebas del clima enemigo y de los festejos tradicionales que enlazan un año con otro.

Aun la actividad en el Palacio de Bellas Artes, no limitada a exposiciones, conciertos y conferencias, se prolongó más allá de la primera quincena del último mes del año, con la temporada de ballet iniciada a fines de noviembre.

Mientras se escribe este comentario, la Agrupación de Críticos de Teatro de México, se dispone a señalar, como anualmente lo hacen asociaciones análogas, aquella labor de creación e interpretación que merece destacarse entre la desarrollada en 1956.

UNA PIEZA DE NUEVO CENTENARIA

Fuera de los teatros comerciales —aquellos que suelen halagar las preferencias menos dignas de estímulo en determinados espectadores—, en un pequeño tea-

tro de tipo experimental, el de "Las Máscaras", se registró algo digno de mención, por inusitado en ese ambiente.

El grupo de estudiantes de teatro que dirige Roberto Ceballos, en un reducido local de la colonia Roma Sur, hizo llegar de nuevo a las cien representaciones la pieza de Víctor Manuel Díez Barroso *Véncete a ti mismo*, estrenada en el antiguo teatro Virginia Fábregas hace poco más de treinta años.

Esta resurrección de una obra mexicana, que triunfó mercedamente a raíz de haber sido escrita y que vuelve a atraer ahora la atención de los intérpretes juveniles, confirma el valor de aquélla con el interés de nuevos espectadores — para quienes era desconocida hasta hace poco.

VENCETE A TI MISMO

Víctor Manuel Díez Barroso —a quien se recordó en estas páginas de la revista UNIVERSIDAD DE MÉXICO, mediado el año que acaba de concluir, al cumplirse cuatro lustros de su muerte—, obtuvo el premio en un certamen de comedia y drama, con su "pieza en tres actos sin interrupción" *Véncete a ti mismo*.

Fue esta misma pieza la que sirvió para revelar al comediógrafo, a fines de 1925, en la temporada inicial de teatro exclusivamente mexicano, organizada en el antiguo teatro Fábregas por el grupo de los siete autores dramáticos, a quienes algunos periodistas llamaron afectuosamente "Los pirandellos".

Reimpresión en junio de 1956, en el primer tomo de *Teatro mexicano del siglo XX*, dentro de la serie "Letras mexicanas" del Fondo de Cultura Económica, prologado por quien esto escribe, llevó así su mensaje a una generación que la ignoraba a pesar de sus méritos indudables de los que también aquí se ha hablado.

LA PIEZA Y SU SIGNIFICACION

Para pasar de lo real a lo imaginado, o soñado, Víctor Manuel Díez Barroso, con *Véncete a ti mismo*, tendió un puente que vino a unir, dentro de su pieza, aquellos caminos que sucesivamente siguieron Lenormand en Francia y Priestley en Inglaterra.

Entró de ese modo en los dominios del subconsciente, llevando consigo a los espectadores, sorprendidos por ese viaje inesperado que los sacaba, de pronto, de los senderos tan hollados por los dramaturgos realistas.

Por eso puede afirmarse que no se había dado antes, aquí, "ese toque mágico por el que lo real parecía irreal y viceversa", pues "flotaba en determinados momentos una vaguedad sugerente, como en las obras del simbolismo", aunque fuera de otro orden.

CON LOS INTERPRETES ACTUALES

El triunfo inicial de Víctor Manuel Díez Barroso, con esa obra suya —que se mantuvo en escena, en el antiguo teatro Fábregas, durante varios meses, y se llevó después a otros escenarios, en años próximos al de su estreno— quedó confirmado ahora con esta reposición que actualiza la pieza.

La obra de Díez Barroso no sólo fue representada, hasta mediados del último diciembre, en el breve local del teatro de "Las Máscaras": también fue aplaudida, por los mismos días, en el teatro de la VII Feria Mexicana del Libro.

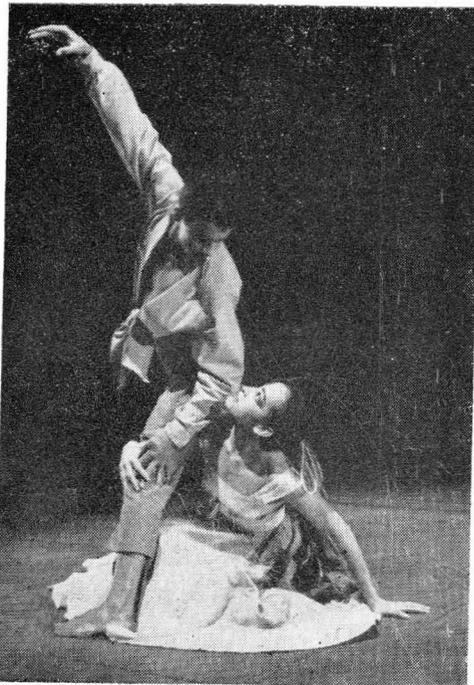
Fue el director Antonio Monsell quien guió esta vez, dentro de ese grupo de jóvenes estudiantes de teatro que se reconocen como alumnos, en su mayoría, del primer actor Andrés Soler, a los intérpretes de *Véncete a ti mismo*, entre los que ocupan los sitios más visibles: Mimí Belar, Félix Lucero y el mismo Roberto Ceballos.

LA TEMPORADA DE BALLET DE BELLAS ARTES

La temporada de danza moderna, que ofreció el Instituto Nacional de Bellas Artes en su principal sala de espectáculos, de la última semana de noviembre a la tercera de diciembre de 1956, merece un comentario más amplio que el que sigue.

Tras la forzosa pausa del año anterior, la elección de reposiciones y estrenos se hizo de modo más consciente y meditado que otras veces, y los resultados de la temporada fueron, por ello, superiores a los de temporadas precedentes de danza moderna.

Los diversos grupos de ballet, que antes aparecían en programas sucesivos de manera independiente, un tanto anárquica, reconocieron esta vez —a excepción de uno de ellos— un centro coordinador común a todos.



"excelencias de interpretación"

Eso dio como resultado, en la última temporada de danza moderna, una cohesión mayor dentro del conjunto de elementos artísticos y, por consiguiente, mayor unidad también y una homogeneidad más lograda en el espectáculo.

REPOSICIONES Y ESTRENOS

La elección de reposiciones, dentro de las obras presentadas en el lustro precedente, fue en general acertada, ya que reunió a las de la cosecha de 1951 —que es, para muchos aficionados al espectáculo, la solera preferida—, otras de las más logradas.

Entre las primeras se contaron "El Chueco" —éxito de Guillermo Keys—; "La manda" —en la cual tuvo la orquesta uno de sus mejores guías, que dio relieve a la partitura—; "Tonantzintla" —modificada su coreografía—; "Balada de la luna y el venado" —con vestuario diferente, contrastado en blanco y negro—; "Tierra" y "El sueño y la presencia".

De la segunda etapa se repusieron "El invisible" —retocada la coreografía inicial— y "La Valse" —que no superó a las precedentes realizaciones, ni en coreografía ni en escenografía—; de la tercera, el mayor acierto, hasta ahora: "Zapata" y "Concerto", armónicamente logrados; de la última, sólo "Juan Calavera".

De los once estrenos hay que señalar, aunque sea apresuradamente —a reserva de insistir en ello, más tarde—, como indudables aciertos, "El encuentro" —que reunió excelencias de coreografía, interpretación y montaje—, "Los gallos" y el singular, humorístico, de "El deportista".

L I B R O S

La Ontología de Hartmann¹

Por Enrique GONZALEZ ROJO

LA MANERA que tiene Hartmann de hacer destacar la *Ontología* consiste en compararla con la metafísica. Por eso su punto de partida, "más acá del idealismo y el realismo", nos muestra claramente su deseo de definir la ontología como lo que prerreflexiva y cotidianamente empieza "antes de los problemas metafísicos". Además de usar la metafísica como concepto delimitador de lo que es lo ontología, Hartmann compara para ambas disciplinas en relación con la preeminencia que pueda tener alguna de ellas sobre la otra. Su conclusión, al respecto, es que "de la manera de tratar la cuestión del ser resultan consecuencias que son decisivas para la metafísica. Pero esta relación no se deja invertir". Esto, dicho en otras palabras, equivale a asentar que la metafísica no es posible sin la ontología, mientras que ésta sí lo es sin aquélla. La ontología, por eso mismo, no tiene necesidad de tomar posición, según Hartmann, por el realismo o el idealismo, que son posturas metafísicas, ya que, ontológicamente, en esta posición cotidiana y prerreflexiva, "Las teorías idealistas se las han en todo tiempo y en todas circunstancias con los mínimos fenómenos del ser que las realistas". O sea, que

mientras la ontología une a los pensadores, la metafísica los separa. Para analizar sin prejuicios el terreno ontológico, Hartmann piensa, tras diferenciar el ser y el ente —que "se distinguen exactamente como la verdad y lo verdadero"—, que hay que comenzar con el ente, aún más, con el "ente en cuanto ente" de Aristóteles, quien "formuló el problema mismo de un modo que es ejemplar y aun hoy de no agotada fertilidad". Existiendo diversas desviaciones con respecto a esta correcta formulación de la ontología, Hartmann llama la atención del error que cree encontrar en el punto de partida heideggeriano respecto a la ontología. A propósito de esto, dice nuestro filósofo que Heidegger "En lugar de la cuestión del 'ente en cuanto ente' pone la cuestión del 'sentido del ser'." Y agrega que: "La consecuencia de este punto de partida es comprender por adelantado todo ente como relativo al hombre. Es el suyo en cada caso. Todas las determinaciones ulteriores son el resultado de la relativización al yo del hombre: el mundo en que yo soy es el 'en cada caso mío', pudiendo muy bien, pues, ser otro para cada uno; igualmente es la verdad 'en cada caso mía'."

La acusación de Hartmann contra Heidegger se basa en que encuentra en él una exposición ontológica que no es neutral, sino que, un tanto subrepticamente, está contaminada del antropologismo existencial. El pecado de Heidegger reside en que confunde "prácticamente el ser y la manera de darse el ser". Como Heidegger condiciona el ser a su manera de dar-

¹ Nicolai Hartmann: *Ontología. I. Fundamentos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 381 pp.