

“LOS DESARRAIGADOS”

La obra elegida para iniciar las actividades artísticas en el teatro del Granero —que ahora podrá serlo para autores e intérpretes— fue la que obtuvo el premio “El Nacional”, en el año en curso: “Los desarraigados”, escrita por un nuevo dramaturgo veracruzano: J. Humberto Robles, quien ha sido antes actor y director de escena.

Humberto Robles, que tuvo duras experiencias en los Estados Unidos, en cuyo ejército ingresó de acuerdo con la ley, para prestar servicios durante dos años, palpó la situación de los mexicanos que allá echaron raíces desde los días de la Revolución maderista, antes de escenificar algunos aspectos de aquélla, análogos a los que había novelado Teodoro Torres en “La patria perdida”.

“Los desarraigados” es por ello una obra amarga, veraz, en la que se dramatiza tal situación y se muestran varios conflictos, entre los que sobresale el que se plantea entre los padres que se esfuerzan por transmitir a sus hijos la tradición heredada, y los jóvenes desdeñosos de aquélla, por ignorancia de su significado, que procuran adaptarse al medio en que viven.

Los personajes, vistos con interés y simpatía por el autor, aparecen humanos y vigorosos aun en sus debilidades, a través de la intriga, hasta el desgarramiento final. El medio, para el que no tiene resentimiento al exponer los resultados de su influjo, los modela y deforma su lenguaje, que es el de la sana gente del norte de la República Mexicana, con las inevitables incrustaciones de voces extrañas.

Dentro del cauce de la tradición se mantienen firmes Elena —Martha Patricia—, la visitante que es como una prolongación de la patria ausente; Aurelia —Dolores Tinoco— y su marido —Luis Aceves Castañeda. Alice —Judy Ponte— y Jimmy —Luis Bayardo— son los desarraigados, y entre unos y otros fluctúa el Joe de José Alonso. Todos ellos, conducidos con certidumbre por Xavier Rojas.

Como es usual en el teatro en redondo, el ambiente en que se desarrolla la acción: una ciudad del Sur de los Estados Unidos, se sugiere con el mobiliario híbrido y algunos detalles: marcos de puerta y ventana, cercado, etc., que proyectó el arquitecto Jorge Contreras y realizó el arquitecto Carlos Pardo.

PRESENCIA DE TAMARA TOUMANOVA

El paso —tan leve— de Tamara Toumanova por el piso embreado de la escena de Bellas Artes, dejó en él una impronta de gacela que no ha de borrarse con la rapidez de las huellas de otros pasos. Su tercera estancia en dúo coreográfico, la devolvió más segura de sí misma; no por acrecentamiento de una técnica ya bien dominada desde antes, sino por la ligereza con que se espiritualiza.

La bailarina ha hecho de sus extremidades instrumentos dóciles a sus impulsos: resortes visibles de su voluntad, la obedecen con suave eficacia, ya sin esfuerzo aparente. Ella ha encontrado, en un cabal proceso, el eje perfecto sobre el cual parece que podría girar interminablemente. Al refinarse la acrobacia que subsiste, herencia irrechazable, en cual-



“hasta el desgarramiento final”

quier danzarán, la ha convertido de modo literal en la más *equilibrada* bailarina.

Ha hecho de sus brazos vibrantes antenas, con las que domina el ritmo. En sus brazos —tallos que florecen en las manos— está la expresión de vida y muerte: la lucha agónica de Julieta y, al desfallecer, el aniquilamiento que la inmovilidad del cuerpo confirma.

Entre los números no vistos antes, se contaron en los dos primeros programas los que estrenó en Milán recientemente: “La época romántica” y “La danza de los siete velos”, de “Salomé”. Aquélla, con música chopiniana, sintentiza el romanticismo, y por ello ocupó en el programa inicial el sitio reservado a “Sífides”, en las temporadas de conjunto.

“La danza de los siete velos”, sin la truculencia temática de la Salomé —que en México popularizaron Norka Rouskaya y Tórtola Valencia—, no evita los inconvenientes que en ésta provienen de la difícil música de Strauss. La coreografía es confusa, y a ella se añade el barroco vestido, superposición de los velos, que concibió Ita Maximovna.

Insistentemente aplaudidos, como otras veces, los números que acompaña la música de Tchaikowsky, representativa de una etapa del ballet —de “Romeo y Julieta” al “pas de deux” de “Cascanueces”—; “La esmeralda” —alarde de virtuosismo— y la “suite” italiana de Pagni; el “Don Quijote”, de Minkov y, sobre todo, la personal, delicada interpretación de “La muerte del cisne”, de Saint-Saëns.

Fue esta vez compañero de actuación coreográfica de Tamara Toumanova, el bailarín Vladimir Oukhtomsky, que formó parte del Ballet de Montecarlo y coincidió con ella en Milán, de donde partieron juntos para Mónaco. Sin borrar el recuerdo de su antecesor, no sólo sirvió de complemento y apoyo a la bailarina, en los números compartidos: probó su firme técnica y su agilidad, no reñida con la solidez, en la mazurka de Lalo y en “Humoresque” de Dvorak. El maestro Salvador Ochoa dirigió acertadamente la Orquesta de Bellas Artes.

LIBROS

Una Bibliografía Antropológica por Juan Comas

Por Rafael HELIODORO VALLE

TIENE Juan Comas una curiosidad intrépida, una sabiduría bien organizada y una misión de magisterio que sólo encomios merece. Acaba de publicar la “Historia y Bibliografía de los Congresos Internacionales de Ciencias Antropológicas (1865-1954)”, libro que es el fruto de sus investigaciones como técnico del Instituto de Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México. El libro de Comas ha sido una contribución notable de dicha Universidad al Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas que se ha celebrado recientemente en Filadelfia, el cual por primera vez se ha reunido en América y con ocasión del 90 aniversario de la iniciación de dichos congresos en Neuchâtel en 1866.

Eugène Pittard, en el prólogo de este libro de 3,300 fichas bibliográficas, dice que ellas demuestran el valor humano de nuestros congresos, la preocupación internacional que los anima: “Prueban la existencia de una gran colectividad animada por los mismos pensamientos, sometida a las mismas consideraciones de trabajo, es decir, que aportan la realidad de una estrecha colaboración: imagen particular, imagen reducida, pero siempre imagen de una paz universal. Estas tres mil trescientas fichas señalan todavía un hecho capital: todas las investigaciones que ellas entrañan, todos los esfuerzos,

todas las reflexiones de que son testigos están bajo el símbolo del desinterés. Tal observación, en nuestra época, no es una banalidad. ¿No es eso lo que hace la grandeza de nuestra obra? ¿Es a causa de esta falta de valor utilitario que las Escuelas de Altos Estudios no se preocupan de ellas sino en un orden más que insignificante? No importa. A pesar de la tristeza de los días en que vivimos, no hay que perder confianza. Sigamos trabajando.”

Para quienes han hecho investigaciones de esta índole el libro del Dr. Comas es prodigiosa hazaña y servirá a los hombres de estudio y a quienes se preocupan por tener ideas generales, como veta inagotable que ofrece materiales de primer orden.

Con riguroso método científico, Comas ordena toda clase de datos y de noticias relacionados con los congresos internacionales de Antropología, y en la introducción del libro ha tenido a bien señalar, como antecedentes, algunos hechos mostrando cuál era el problema que en relación con la Ciencia del Hombre más preocupaba en la primera mitad del siglo XIX, “ya que ello permitirá comprender el ambiente científico de Europa en el momento en que se funda el Primer Congreso Internacional, así como el por qué de su denominación y de los intereses específicos

que le sirvieron de fundamento". A renglón seguido señala a los precursores, desde Leonardo da Vinci, Bernardo de Palissy y Miguel Mercati. Geólogos, paleontólogos, estratígrafos y cronologistas desfilan por la narración que Comas hace con la erudición que le es muy peculiar.

México, país que tiene rica antropología y que al mismo tiempo cuenta en su haber con una bibliografía muy amplia, no podía faltar en este libro, ya que estuvo presente en varios de los congresos internacionales que el Dr. Comas reseña; por ejemplo en el de Londres (1932), y también menciona a grandes antropólogos que se han ocupado de temas mexicanos, por ejemplo el Dr. Franz Boas y A. P. Maudslay. C. Peón del Valle representó a México en el Congreso de Copenhague (1938) y como tal figuró en el Consejo Permanente de aquel Congreso.

Las densas y minuciosas informaciones que este libro ofrece avaloran sus 494 páginas. No hay desperdicio en ellas. Permiten tener a la mano los datos dispersos que figuran en memorias, revistas y toda suerte de publicaciones antropológicas y etnológicas. Consta (p. 137) que México estuvo representado en la reunión previa de Viena (1952) para crear la U.I.S.A.E., por el sayio prehistoriador Pedro Bosch Gimpera, quien fue nombrado secretario general de la Unión Nacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, que preside el gran americanista francés Paul Rivet. En aquella ocasión estuvieron representados, por parte de México, la Escuela Nacional de Antropología, el Instituto Indigenista Interamericano, el Instituto Nacional Indigenista, el Museo Nacional de Antropología, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Sociedad Mexicana de Estudios Antropológicos. Hubo también delegados de México en los Congresos de París (1889 y 1900), Mónaco (1906), Ginebra (1912), París (1931), Bucarest (1939), Viena (1952), etc.

La información bibliográfica empieza en la página 181 y en ella encontramos las siguientes divisiones: Generales; Eurasia y Africa: geología, paleontología animal y vegetal; prehistoria y protohistoria en relación con el período terciario; la Edad de Piedra (Península Ibérica, Europa Noroccidental, Países escandinavos, Europa Centro Oriental, Italia y Suiza, Asia, Africa); arte prehistórico; Edad del Bronce; Edad del Hierro y colonizaciones; Roma; período de las migraciones e invasiones; Antropología física: métodos y técnicas de trabajo; Paleontología y evolución humana; Genética; Eugenesia; Antropología física en general; Craneometría y Osteometría; Somatometría y Raciología; Lingüística; Criminología y Antropología criminal; Psicología y Psicopatología; Antropología social y aplicada.

Al final del libro aparecen los retratos de Bosch Gimpera y Alfonso Caso entre los de 80 antropólogos ilustres; y un índice de autores que permite muy bien manejar el libro; un libro que está llamado a enriquecer la bibliografía de las disciplinas históricas y antropológicas, hecho con amor y conocimiento por un sabio cuya producción escrita es ya primerísima y cuyo entusiasmo juvenil le permite ahondar en problemas que tienen la dureza de la piedra y la eternidad del platino.

PABLO NATORP, *Kant y la escuela de Marburgo*. Imprenta Universitaria. México, 1956. 89 pp.

Como es bien sabido, la "vuelta a Kant" fue llevada a cabo principalmente por dos escuelas alemanas: la de Marburgo (Cohen, Natorp, Cassirer, etc.) y la de Baden (Windelband, Rickert, Lask, etc.). La diferencia entre ambas, que no viene al caso en esta nota, estriba en que mientras la escuela marburguesa hace hincapié sobre todo en la lógica, y se halla influida por la Crítica de la Razón Pura, la badense se basa de manera primordial en la axiología, y se halla bajo la Crítica de la Razón Práctica.

Fundamentalmente dos aspectos nuevos e interesantes podemos hallar en el neokantismo de Marburgo, que es el que nos ocupa en este sitio: a) su posición radical ante el problema de la "cosa en sí" y b) su relación con el idealismo hegeliano.

a) Si el neokantismo supera, en cierto sentido, al fundador del criticismo, se queda, en otro aspecto, a la zaga de Kant. Prurito de los marburgueses es reducir el pensar filosófico al "método trascendental", entendiendo por éste un examen de las condiciones de posibilidad, lógicas, del conocimiento. El método trascendental debe ser distinguido (como hace notar Natorp en esta Conferencia de 1912) del método psicológico, del metafísico y del lógico-abstractivo (como el de Aristóteles y Wolff). El método trascendental tiene dos notas principales: primera, debe basarse en un *factum*, siendo que no puede respirar, apunta Natorp, en el "espacio vacío del pensamiento abstracto"; segunda, debe remontarse a las condiciones de posibilidad, irreductibles, de todo conocer (lo no dado, lo postulado por el entendimiento sintético). Por lo que, resumiendo, puede afirmarse que el método trascendental es el que busca nuestro modo de conocer los objetos; el modo general que se requiere para apresarlos. Llevando a sus últimas consecuencias el método mencionado, la escuela de Marburgo se ha visto obligada a negar de manera definitiva *la cosa en sí*. De ahí que Natorp afirme que la reproducción no es en realidad más que una producción. El *factum*, entonces, no es algo dado, sino meramente propuesto. Y el conceptualismo idealista marburgués, lleva a Natorp a escribir que el concepto "no debe significar un segundo reconocimiento de una identidad dada de antemano, sino simplemente la postulación originaria de la identidad". Y también: "nada determinado existe para el pensar, que el pensar mismo no haya determinado". Y —con una sencillez espeluznante— llega, incluso, a decir (p. 28) que el entendimiento es, no el intérprete o el colaborador de la naturaleza, sino su *generador*. En este idealismo extremo se nos ha escamoteado la realidad, en un hábil acto de prestidigitación, bajo el sombrero de copa de unas *relaciones lógicas* vacías de contenido, de carne real. Kant, a pesar de su tesis de la incognoscibilidad del nómeno, aceptaba su existencia; pero sus discípulos neokantianos, queriendo ser fieles al método trascendental —y no a la realidad—, niegan también la raíz de lo dado, la masividad resistencial del correlato: la cosa en sí desaparece y toda realidad queda reducida a conexiones categoriales, a anudamientos lógicos: más allá de la relación sujeto-objeto hay sólo "mera falta de razón".

b) Pero hay otro aspecto en que decididamente supera a Kant. Nos referimos a la asimilación que los neokantianos Cohen, Natorp, Bauch han hecho del hegelianismo: "nos hemos acercado, afirma Natorp, en gran medida a las figuras del idealismo y principalmente a Hegel". ¿En qué se nota esta influencia? En que, ya que conciben el método trascendental como "progresivo, capaz de originar una evolución infinita" y como "no es rígido ni está encerrado en la inmovilidad cósmica eleática", poseen una filosofía dinámica. Claro que como la dialéctica es asumida de una manera inmanente, cabría la pregunta de si es posible una dinamicidad constreñida sólo al pensar.

Con respecto a Hegel dan un tímido paso hacia adelante y otro, decidido, hacia atrás: el paso hacia adelante consiste en criticar someramente, y con razón, el absolutismo idealista del autor de la "Ciencia de la Lógica", quien, por su prurito de racionalizar lo concreto, malinterpreta el proceso y lo idealiza; por eso, el método de Hegel, dice Natorp, "como absoluto que es, no puede conducir a un progreso infinito". El firme paso hacia atrás, consiste en la insólita "convicción" de que el ser es tan sólo una resistencia objetiva que se pone a sí mismo el pensamiento para entrar en función.

E. G. R.

ADOLFO SALAZAR, *La música orquestal en el siglo XX*. Brevario 117, Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 172 pp.

Tomando la música moderna como resultado de una actitud frente a las formas empleadas por los compositores del siglo pasado, el autor de este libro logra una síntesis completa de las influencias y relaciones existentes entre las tendencias, las técnicas y las personalidades que entran en el lapso que abarca de 1890 a 1950; esto es, desde las primeras manifestaciones del "impresionismo", hasta las últimas consecuencias del "expresionismo".

Como guía segura para el desarrollo de su hábil exposición, establece tres maneras de reacción adoptadas por los compositores modernos. El proceso de estos modos de reacción, son titulados como sigue: a) como postnacionalista, la primera forma de reacción; b) impresionista-expresionista, la que tiene por base la ampliación o disolución del principio tonal; c) realista-objetivista, la que partiendo de la intensificación del carácter del motivo conduce a la escritura como fin último.

La más evidente de dichas reacciones, para quien no esté iniciado en los secretos de la música, es la que tiene por base el nacionalismo. El nacionalismo, ya se le considere como un aspecto de la resistencia al poderío extranjero o como una consecuencia del sentimentalismo romántico que inspira el anhelo de hacerse admirar por los extraños, aparece como un signo constante de que se hace mención en el libro lo mismo al tratar de las viejas naciones de Europa, que de las nuevas de América.

Manifestaciones notables del nacionalismo son, por ejemplo, el empobrecimiento de Prokofief y la pobreza de Shostacovich bajo el "realismo socialista" imperante en la Rusia Soviética, y la superación de lo folklórico alcanzada en México por la obra de Carlos Chávez.

A. B. N.